Elementos

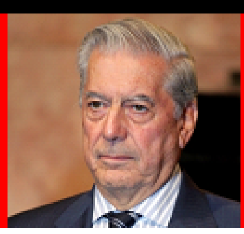
Metapolítica para una Civilización Europea Nº 65



LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO BANALIZACIÓN CULTURAL



Guy Debord
La sociedad del espectáculo. Síntesis y Comentarios



Mario Vargas Llosa
La civilización del espectáculo

Elementos

Metapolítica para una Civilización Europea

Director:
Sebastian J. Lorenz

sebastianjlorenz@gmail.com



Elementos Nº 65

LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO

BANALIZACIÓN CULTURAL

http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com.es/

Sumario

Así no es, pero lo parece. Contra la sociedad del espectáculo

Adriano Scianca

En un buen artículo de hace unos años (1), Charles Champetier identificaba el nuevo rostro del enemigo en un triple sistema de dominio compuesto por *técnica, mercado y espectáculo*. Las figuras tradicionales del enfrentamiento político, explicaba Champetier, han quedado ya obsoletas; al día de hoy el poder se ejerce mediante mecanismos impersonales que no se ejecutan en momentos y lugares simbólicos, sino en todo instante y en todas partes.

Más que por una estructura de poder, el sistema está hoy constituido por una dimensión existencial, en la que todos estamos inmersos. Así es, porque la nueva forma del dominio no prevé una imposición externa, sino más bien una absorción en su interior. Nosotros vivimos *en* la técnica, *en* el mercado, *en* el espectáculo.

Todo aspecto de nuestras existencias que no se pueda redirigir a tal esquema es "normalizado" o suprimido: lo que no es eficaz es superado, lo que no es rentable es absurdo, lo que no es visible es inexistente. El resultado es el mundo sin sentido: la economía produce por producir, la técnica progresa por progresar, el espectáculo muestra por mostrar. Lo que en su momento era un medio supeditado a otros fines, ahora es fin en sí mismo. Vuelve a nuestra mente la frase de Nietzsche sobre el nihilismo como ausencia de respuesta al porqué. Pues bien, la profecía se ha cumplido. Vivimos en un mundo que, como diría Alain de Benoist, no sabe dónde ir, pero no deja de afirmar que sólo hay un modo para dirigirse.

Espectáculo y realidad

El espectáculo está formado por aspectos individuales del mercado y de la técnica que constituyen un conjunto autónomo que engloba el ámbito de la información y de las representaciones colectivas. Lo observaron ya Adorno y Horkheimer en tiempos no sospechosos: *"las películas, la radio y los semanarios constituyen, en su conjunto, un sistema. Todo sector es armonizado en su interior y todos los son entre sí"*. Y todo esto pese al tan ostentado pluralismo: *"las distinciones enfáticamente afirmadas"* entre los diferentes productos culturales, continuaban los dos filósofos hebreos, *"más que estar fundadas sobre la realidad y derivar de ésta, sirven para clasificar y organizar a los consumidores, y para tenerlos en un puño más sólidamente. Para todo el mundo está previsto algo para que nadie pueda escapar; las diferencias son inculcadas y difundidas artificialmente"* (2).

Lo que vemos cambia continuamente, pero sigue siendo constante el dominio de la visión de la imagen espectacularizada. En nuestra sociedad, de hecho, la visión ha sustituido tanto a la acción como a la reflexión. No se cree más que lo que se ve. Lo que es visto suplanta lo que es vivido. El espectáculo, dice Guy Debord, no es otra cosa que *"el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real"* (3). La visión espectacularizada se convierte en la única posibilidad de existencia de los entes.

De ahí se deduce que la sociedad del espectáculo no es sólo el reino de la mentira (aunque mentiras puras y simples las hay a patadas), sino más bien la auténtica dimensión de la no-verdad absoluta, la dimensión en que es imposible tener una experiencia de la verdad, el mundo en que existe sólo lo que se sitúa bajo la luz de los reflectores, mientras que lo que se demora en su existencia auténtica es como si quedase en una oscuridad originaria (4). Como moscas ante un cristal, nos damos de cabezazos para alcanzar una realidad que no captamos sin entender quién y qué se interpone entre nosotros y ella (5).

De este modo, sin embargo, nuestra capacidad de comprensión y de comunicación queda irremediablemente comprometida. La sociedad del espectáculo entra en nosotros y nos transforma desde el interior. En particular, nuestra personalidad es desarticulada en tres

niveles distintos: nivel informativo, nivel social y nivel psíquico.

Ver y no entender

El nivel informativo es aquel en el que el espectáculo actúa deformando nuestra percepción del mundo. *"Todo lo que sabes es falso"*, ha escrito recientemente alguien, y resulta difícil disentir.

Hoy nosotros ya no estamos en condiciones de comprender lo que sucede a nuestro alrededor sin recurrir a las respuestas preconfeccionadas o a paradigmas simplistas que nos suministran deliberadamente. El esquema moral de los "buenos" y de los "malos" ha sido ya insertado a la fuerza entre nuestras estructuras mentales implícitas, y nuestra "libertad de pensamiento" consiste simplemente en asignar a cada figurante la posición a la cual está destinado a pertenecer. Las piezas del puzzle nos las da la televisión y el encaje es necesariamente el establecido, pero a fin de cuentas, cuando juntamos las piezas nadie nos pone una pistola en la nuca: a alguno esto le basta para autoproclamarse "libre". La multiplicación de los canales informativos ha acabado por coincidir con la total ausencia de información real.

Un símbolo elocuente al respecto es el ataque a las torres gemelas, al mismo tiempo el*acontecimiento* y el *anti-acontecimiento* por excelencia. El 11 de Septiembre es el momento de la transparencia absoluta, de la información global realizada, el espectáculo que reúne a la vez a toda la humanidad ante la pantalla de televisión para asistir en tiempo real al mismo acontecimiento recogido por millares de cámaras. Pero al mismo tiempo, estamos ante un anti-acontecimiento, ante la mistificación más absoluta de la realidad, a la ficción completa. Es cierto, lo hemos visto todos. Y sin embargo, ignoramos todos sus aspectos. Sabemos con absoluta certidumbre que algo ha tenido lugar, pero este algo está tan cerca de la esencia misma del mecanismo espectacular que es un concentrado de falsedad en estado puro. No hay ninguna imagen que hayamos visto tantas veces como la de los aviones que estallan; pero al mismo tiempo, no hay ningún hecho histórico del que sepamos menos. Ver y no entender es ya nuestro destino. La comprensión o el análisis nos resultan inaccesibles; nos queda sólo el estupor y la indiferencia, el miedo y la diversión, la histeria y la apatía, administrados en dosis alternas, según las exigencias del sistema.

Desestructuración de lo social

El *nivel social* es aquel en el que la personalidad de los individuos y su vínculo con los otros son desestructurados y remodelados en base a la lógica mercantil. *"El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre individuos, mediatizada por las imágenes"*, observaba ya Debord (6).

No vivimos más que relacionándonos con los otros, pero hoy no existe vínculo social que no esté sumido en el espectáculo. Aquí, más que los telediarios, lo que vale son las series de ficción, los*reality show* y el *star system* en general. Al proponer determinados modelos, la sociedad del espectáculo penetra en las relaciones interindividuales y se reproduce. La competición darwinista, el moralismo hipócrita, el individualismo decadente, el etnomasoquismo, la vanidad narcisista, la pequeña mezquindad, el conformismo más vacío, la superficialidad más desconcertante y la ignorancia más abismal elevados a norma: es en todo esto en lo que estamos inmersos cotidianamente gracias al bombardeo mediático. Predomina la banalidad como lenguaje, lo que significa no tanto que se dicen cosas banales como que no se es capaz de comunicar más que a través de la banalidad. Es decir: se habla y no se dice nada.

Es la culminación de la alienación: *"la conciencia espectacular, prisionera en un universo degradado, reducido por la pantalla del espectáculo detrás de la cual ha sido deportada su propia vida, no conoce más que los interlocutores ficticios que le hablan unilateralmente de su mercancía y de la política de su mercancía"* (7).

La gran familia

Tal mecanismo alienante, para hacerse seductor, no puede más que travestirse de fingida autenticidad. La tendencia al "realismo" de la televisión actual en realidad trata de crear una especie de "familiaridad"

con la ficción de la pantalla, intentando apasionar al público con pequeños casos insignificantes con los que se pueda identificar. *"Dicen que con una segunda pantalla mural tienes a la Familia a tu alrededor constantemente"* dice Julie Christie en *Fahrenheit 451* de Truffaut.

Es así precisamente: la "Gran Familia" te envuelve y te engloba. Te descubres llamando por el nombre a unos desconocidos que has visto en la pantalla como si fuesen tus amigos íntimos. Los sientes cercanos, se te parecen a ti. Pero en realidad eres tú el que estás empezando a ser como ellos. Estos *shows*, de hecho, no representan la realidad. La construyen. No son descriptivos sino normativos. No muestran lo que es sino lo que debe ser. Lo mismo se puede decir del culto de los famosos y de los aspectos más privados de sus existencias: el individuo "normal" se ve empujado a los cotilleos sobre la vida sentimental de los millonarios ignorantes y viciados divinizados por los medios y fantasea de esta manera sobre una vida que nunca podrá tener pero que le servirá como modelo para orientar la suya. Vivimos en un mundo de famosos truncados, que al soñar sólo con el estilo de vida de los aburridos divos de paripé que están podridos de dinero, muestran que ya han interiorizado un cierto desprecio hacia sí mismos, hacia sus propios orígenes sociales y culturales.

Gracias a la sociedad del espectáculo comenzamos a odiar la parte de nosotros que sigue siendo auténtica, verdadera, arraigada, la parte que si no fuese desintegrada nos impediría acceder al Olimpo mediático, tal y como prevé el clasismo postmoderno que separa a quien aparece de quien no aparece.

La devastación de los cerebros

El nivel psíquico, además, es el de la auténtica desarticulación de la personalidad a un nivel incluso fisiológico. Sólo hay que pensar en la acción desestructurante que puede ejercer en el cerebro.

Como se sabe, el cerebro funciona gracias a la sinergia del hemisferio izquierdo y del hemisferio derecho. Los dos hemisferios elaboran las informaciones de modos distintos destinados después a entrelazarse armónicamente: el hemisferio izquierdo razona de un modo que podríamos definir analítico, lineal, consecuente, científico, digital, el derecho, de modo intuitivo, simbólico, imaginativo, sintético, analógico.

Ahora, se ha revelado como el uso de las nuevas tecnologías mediáticas está en condiciones de crear estructuras mentales prioritarias, favoreciendo determinadas facultades (las "digitales") en detrimento de las centrales para el pensamiento simbólico y relacional (8). Otros han identificado en tal separación el origen de la barbarización de nuestra sociedad y de la extensión de la violencia nihilista como fin en sí misma (9).

Aquí no hablamos de actitudes o de mentalidades, sino de organización cognitiva e incluso neuronal. Sólo hay que pensar que la televisión ha modificado ya el modo en que usamos nuestros ojos y está contribuyendo incluso a desequilibrar nuestros valores hormonales.

Y eso no es todo: la autorizada revista especialista *Pediatrics*, por ejemplo, ha llevado a cabo estudios que han demostrado cómo en los Estados Unidos el cerebro de los niños se forma de acuerdo con los tiempos televisivos- en los que todo sucede velozmente, a base de relámpagos breves y repentinos- tanto que ya no logran concentrarse cuando no reciben el mismo tipo de estímulo veloz. Un número cada vez mayor de niños ya no es capaz de concentrarse nunca, ni siquiera durante algún minuto. Estamos dando vida al zombi global, único ciudadano posible del mundo posthumano que estamos preparando.

La rebelión espectacular

Así las cosas, ¿cómo enfrentarse a la tiranía del espectáculo? El camino emprendido por la mayoría es el del *extremismo*. El extremismo es la excesividad efímera del gesto, la disposición a conferir a los propios discursos una visibilidad que supere durante un momento en intensidad la monotonía de lo ya-visto, sin salir, no obstante, del paradigma de la visión espectacularizada. Este se encuentra, como se puede intuir, totalmente dentro de la sociedad del espectáculo.

A nivel macrohistórico y macropolítico, el extremismo se convierte en *terrorismo*: a fin de cuentas, el mito del "choque de civilizaciones" (Occidente vs. Terrorismo Islámico) no es más que la versión global y actualizada del mito de los "extremismos opuestos" (anticomunismo reaccionario vs. antifascismo reaccionario). Cambia la intensidad (y el carácter trágico) pero no los resultados. El potencial revolucionario del extremismo es, de hecho, igual a cero.

Es más: jugando un papel en el interior de la sociedad del espectáculo, el extremista y el terrorista no sólo no ponen en cuestión nada, sino que se convierten incluso en elementos funcionales al sistema que de palabra querrían combatir, adoptan el semblante de figurantes en una representación mayor que ellos. Y a menudo ni siquiera son necesarios los repartos dirigidos por otros: estos encuentran por sí mismos su propio puesto en la comedia, espontáneamente asumen la parte que les ha sido asignada.

El pensamiento radical

Fuera de la comedia, y, al contrario, dispuesto a incendiar todo el teatro, se encuentra, en cambio, quien sepa asumir posiciones radicales.

El *radicalismo* es la antítesis del extremismo. El primero es silencioso, vivido, de largo alcance, operativo; el segundo es ruidoso, escenificado, miope, inútil. No centrado en los gestos sino en las acciones, el radicalismo es, etimológicamente, la capacidad de ir a la raíz. A la raíz de uno mismo ante todo: el pensamiento radical está siempre arraigado. O mejor, debe estarlo: quien se aventura en el reino de la nada debe tener una identidad fuerte para no asumir él mismo las apariencias del enemigo. Pero pensamiento radical significa también ir a la raíz de los problemas, comprender los acontecimientos en profundidad, sabiendo ponerlos en perspectiva.

Escuela de autenticidad y de realismo, el pensamiento radical es hoy la única vía transitable que con razón se puede definir revolucionaria. Así es, porque el primer cometido de toda voluntad revolucionaria es el de descender concretamente a la realidad, más allá de la *histeria* y de la*utopía*, las dos únicas alternativas que la sociedad del espectáculo nos ofrece. Por tanto, actuar para volver a lo real. Generar nuevas conciencias. Redespertar conciencias adormecidas. Salir de la capa sofocante de la no-verdad para volver por fin a ver las estrellas.

El mundo en el que vives no existe.

Todo lo que sabes es falso.

Abre los ojos.

Ahora.

Notas.

(1) Charles Champetier, *Marché-Technique-Spectacle: les formes de la domination*.

(2) Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*. Sobre el pluralismo como simulacro de libertad véase también Guillaume Faye, *Il sistema per uccidere i popoli*, S.E.B. Milano 1997

(3) Guy debord, *La sociedad del espectáculo*.

(4) Se ve bien como el concepto griego de verdad como *aletheia* (no ocultamiento) es exactamente dado la vuelta. En la sociedad del espectáculo lo que es verdadero es lo que resulta oculto, mientras que lo que es falso se da con plena visibilidad.

(5) La metáfora es de Baudrillard: *"Hoy no somos nosotros quienes pensamos lo virtual es lo virtual lo que nos piensa a nosotros. Separándonos definitivamente de lo real, esta inasible transparencia nos es inteligible cuanto lo es para una mosca el cristal contra el que choca, sin entender qué la separa del mundo exterior: ni siquiera puede imaginar qué es lo que la limita el espacio"* (*L'uomo è una mosca prigioniera del virtuale*, in L'Unità, 28/7/01).

(6) Guy Debord, op. Cit.

(7) Guy Debord, op. Cit.

(8) Cfr. Franco Fileni, *Analogico e Digitale*, Edizioni Goliardiche, Trieste 1999.

(9) Pienso en las reflexiones de Gabriele Adinolfi sobre el ensayo *La violenza dei giovani ed il cervello rettile*, del vietnamita Minh Dung Nghiem. Cfr. www.gabrieleadinolfi.it

La Sociedad del Espectáculo. Una síntesis.

Guy Debord

La separación consumada

*T*oda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que seudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.

El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está separado es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada.

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.

El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una Weltanschauung que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado.

El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario. Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna.

La separación misma forma parte de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad y en imagen. La práctica social, a la que se enfrenta el espectáculo atónomo, es también la totalidad real que contiene el espectáculo. Pero la escisión en esta totalidad la mutila hasta el punto de hacer aparecer el espectáculo como su objeto. El lenguaje espectacular está constituido por signos de la producción reinante, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción.

No se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva. Este desdoblamiento se desdobla a su vez. El espectáculo que invierte lo real se produce efectivamente. Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole una adhesión positiva. La realidad objetiva está presente en ambos lados. Cada noción así fijada no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.

En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso.

El concepto de espectáculo unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes. Sus diversidades y contrastes son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser a su vez reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible.

Para describir el espectáculo, su formación, sus funciones, y las fuerzas que tienden a disolverlo, hay que distinguir artificialmente elementos inseparables. Al analizar el espectáculo hablamos en cierta medida el mismo lenguaje de lo espectacular, puesto que nos movemos en el terreno metodológico de esta sociedad que se manifiesta en el espectáculo. Pero el espectáculo no es nada más que el sentido de la práctica total de una formación socio-económica, su empleo del tiempo. Es el momento histórico que nos contiene.

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece". La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.

El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del simple hecho de que sus medios son a la vez sus fines. Es el sol que no se pone nunca sobre el imperio de la pasividad moderna. Recubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en su propia gloria.

La sociedad que reposa sobre la industria moderna no es fortuita o superficialmente espectacular, sino fundamentalmente espectaculista. En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no existe, el desarrollo lo es todo. El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo.

Como adorno indispensable de los objetos hoy producidos, como exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual.

El espectáculo somete a los hombres vivos en la medida que la economía les ha sometido totalmente. No es más que la economía desarrollándose por sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productores.

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en el tener. La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo toda realidad individual se ha transformado en social, dependiente directamente del poder social, conformada por él. Solo se permite aparecer a aquello que no existe.

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al diálogo. Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye.

El espectáculo es el heredero de toda la debilidad del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del ver, de la misma forma que se funda sobre el despliegue incesante de la racionalidad técnica precisa que parte de este pensamiento. No realiza la filosofía, filosofiza la realidad. Es vida concreta de todos lo que se ha degradado en universo especulativo.

La filosofía, en tanto que poder del pensamiento separado y pensamiento del poder separado, jamás ha podido superar la teología por sí misma. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes separados: sólo los ha religado a una base terrena. Así es la vida más terrena la que se vuelve opaca e irrespirable. Ya no se proyecta en el cielo, pero alberga en sí misma su rechazo absoluto, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión consumada en el interior del hombre.

A medida que la necesidad es soñada socialmente el sueño se hace necesario. El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sueño.

El hecho de que el poder práctico de la sociedad moderna se haya desprendido de ella misma y se haya edificado un imperio independiente en el espectáculo sólo puede explicarse por el hecho de que esta práctica poderosa seguía careciendo de cohesión y había quedado en contradicción consigo misma.

Es la más vieja especialización social, la especialización del poder, la que se halla en la raiz del espectáculo. El espectáculo es así una actividad especializada que habla por todas las demás. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, donde toda otra palabra queda excluida. Lo más moderno es también lo más arcaico.

El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. La apariencia fetichista de pura objetividad en las relaciones espectaculares esconde su índole de relación entre hombres y entre clases: una segunda naturaleza parece dominar nuestro entorno con sus leyes fatales. Pero el espectáculo no es ese producto necesario del desarrollo técnico considerado como desarrollo natural. La sociedad del espectáculo es por el contrario la forma que elige su propio contenido técnico. Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de "medios de comunicación de masa", que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total. Si las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sino por su mediación, si la administración de esta sociedad y todo contacto entre los hombres ya no pueden ejercerse si no es por intermedio de este poder de comunicación instantánea, es porque esta "comunicación" es esencialmente unilateral; de forma que su concentración vuelve a acumular en las manos de la administración del sistema existente los medios que le permiten continuar esta administración determinada. La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase.

La separación es el alfa y el omega del espectáculo. La institucionalización de la división social del trabajo, la formación de las clases, había cimentado una primera contemplación sagrada, el orden mítico en que todo poder se envuelve desde el origen. Lo sagrado ha justificado el ordenamiento cósmico y ontológico que correspondía a los intereses de los amos, ha explicado y embellecido lo que la sociedad no podía hacer. Todo poder separado ha sido por tanto

espectacular, pero la adhesión de todos a semejante imagen inmóvil no significaba más que la común aceptación de una prolongación imaginaria para la pobreza de la actividad social real, todavía ampliamente experimentada como una condición unitaria. El espectáculo moderno expresa, por el contrario, lo que la sociedad puede hacer, pero en esta expresión lo permitido se opone absolutamente a lo posible. El espectáculo es la conservación de la inconsciencia en medio del cambio práctico de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y él mismo ha dispuesto sus reglas: es una entidad seudosagrada. Muestra lo que es: el poder separado desarrollándose por sí mismo, en el crecimiento de la productividad mediante el refinamiento incesante de la división del trabajo en fragmentación de gestos, ya dominados por el movimiento independiente de las máquinas; y trabajando para un mercado cada vez más extendido. Toda comunidad y todo sentido crítico se han disuelto a lo largo de este movimiento, en el cual las fuerzas que han podido crecer en la separación no se han reencontrado todavía.

Con la separación generalizada del trabajador y de su producto se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada, toda comunicación personal directa entre los productores. A medida que aumentan la acumulación de productos separados y la concentración del proceso productivo la unidad y la comunicación llegan a ser el atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo.

Debido al mismo éxito de la producción separada como producción de lo separado, la experiencia fundamental ligada en las sociedades primitivas a un trabajo principal se está desplazando, con el desarrollo del sistema, hacia el no-trabajo, la inactividad. Pero esta inactividad no está en absoluto liberada de la actividad productiva: depende de ella, es sumisión inquieta y admirativa a las necesidades y resultados de la producción; ella misma es un producto de su racionalidad. No puede haber libertad fuera de la actividad, y en el marco del espectáculo toda actividad está negada, igual que la actividad real ha sido integralmente captada para la edificación global de este resultado. Así la actual "liberación del trabajo", o el aumento del ocio, no es de ninguna manera liberación en el trabajo ni liberación de un mundo conformado por ese trabajo. Nada de la actividad perdida en el trabajo puede reencontrarse en la sumisión a su resultado.

El sistema económico fundado en el aislamiento es una producción circular del aislamiento. El aislamiento funda la técnica, y el proceso técnico aisla a su vez. Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las "muchedumbres solitarias". El espectáculo reproduce sus propios supuestos en forma cada vez más concreta.

El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general del conjunto de la producción se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción. En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que sostiene su separación. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado.

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas.

El trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente. El éxito de esta producción, su abundancia, vuelve al productor como abundancia de la desposesión. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven extraños con la acumulación de sus productos alienados. El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, mapa que recubre exactamente su territorio. Las mismas fuerzas que se nos han escapado se nos muestran en todo su poderío.

El espectáculo en la sociedad corresponde a una fabricación concreta de la alienación. La expansión económica es principalmente la expansión de esta producción industrial precisa. Lo que crece con la economía que se mueve por sí misma sólo puede ser la alienación que precisamente encerraba su núcleo inicial.

El hombre separado de su producto produce cada vez con mayor potencia todos los detalles de su mundo, y así se encuentra cada vez más separado del mismo. En la medida en que su vida es ahora producto suyo, tanto más separado está de su vida.

El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.

La mercancía como espectáculo

En ese movimiento esencial del espectáculo, que consiste en incorporarse todo lo que en la actividad humana existía en estado fluido para poseerlo en estado coagulado como cosas que han llegado a tener un valor exclusivo por su formulación en negativo del valor vivido, reconocemos a nuestra vieja enemiga, que tan bien sabe presentarse al primer golpe de vista como algo trivial que se comprende por sí mismo, cuando es por el contrario tan compleja y está tan llena de sutilezas metafísicas, la mercancía.

Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas suprasensibles aunque sensibles" que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia.

El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo hace ver es el mundo de la mercancía dominando todo lo que es vivido. Y el mundo de la mercancía se muestra así tal como es, puesto que su movimiento equivale al distanciamiento de los hombres entre sí y respecto de su producto global.

La pérdida de cualidad, tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular, de los objetos que ensalza y de las conductas que rige, no hace más que traducir los rasgos fundamentales de la producción real que anula la realidad: la forma-mercancía es de parte a parte la igualdad a sí misma, la categoría de lo cuantitativo. Desarrolla lo cuantitativo y no puede desarrollarse más que en ello.

Este desarrollo que excluye lo cualitativo está sujeto a su vez, en tanto que desarrollo, al salto cualitativo: el espectáculo significa que ha traspuesto el umbral de su propia abundancia; esto no es todavía cierto localmente más que en algunos puntos, pero sí lo es ya a la escala universal que es la referencia original de la mercancía, referencia que su movimiento práctico, unificando la tierra como mercado mundial, ha verificado.

El desarrollo de las fuerzas productivas ha sido la historia real inconsciente que ha construido y modificado las condiciones de existencia de los grupos humanos como condiciones de subsistencia y la extensión de estas condiciones: la base económica de todas sus iniciativas. El sector de la mercancía ha sido, en el interior de una economía natural, la constitución de un excedente de la subsistencia. La producción de mercancías, que implica el cambio de productos diversos entre productores independientes, ha podido seguir siendo artesanal durante mucho tiempo, contenida en una función económica marginal donde su verdad cuantitativa todavía estaba oculta. Sin embargo, allí donde encontró las condiciones sociales del gran comercio y de la acumulación de capitales se apoderó del dominio total sobre la economía. La economía entera se transformó entonces en lo que la mercancía había mostrado ser en el curso de esta conquista: un proceso de desarrollo cuantitativo. Este despliegue incesante del poderío económico bajo la forma de la

mercancía, que ha transformado el trabajo humano en trabajo-mercancía, en salario, desembocó acumulativamente en una abundancia donde la cuestión primaria de la subsistencia está sin duda resuelta, pero de forma que siempre reaparezca: cada vez se plantea de nuevo en un grado superior. El crecimiento económico libera las sociedades de la presión natural que exigía su lucha inmediata por la subsistencia, pero aún no se han liberado de su liberador. La independencia de la mercancía se ha extendido al conjunto de la economía sobre la cual reina. La economía transforma el mundo, pero lo transforma solamente en mundo de la economía. La seudonaturaleza en la cual se ha alienado el trabajo humano exige proseguir su servicio hasta el infinito, y este servicio, no siendo juzgado ni absuelto más que por sí mismo, obtiene de hecho la totalidad de los esfuerzos y de los proyectos socialmente lícitos como servidores suyos. La abundancia de mercancías, es decir, de la relación mercantil, no puede ser más que la subsistencia aumentada.

La dominación de la mercancía fue ejercida inicialmente de una manera oculta sobre la economía, que a su vez, en cuanto base material de la vida social, seguía sin percibirse y sin comprenderse, como algo tan familiar que nos es desconocido. En una sociedad donde la mercancía concreta es todavía escasa o minoritaria es la dominación aparente del dinero la que se presenta como un emisario provisto de plenos poderes que habla en nombre de una potencia desconocida. Con la revolución industrial, la división manufacturera del trabajo y la producción masiva para el mercado mundial, la mercancía aparece efectivamente como una potencia que viene a ocupar realmente la vida social. Es entonces cuando se constituye la economía política, como ciencia dominante y como ciencia de la dominación.

El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo. La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente. Su reinado ya está presente a través de algunas mercancías-vedettes en los lugares menos industrializados, en tanto que dominación imperialista de las zonas que encabezan el desarrollo de la productividad. En estas zonas avanzadas el espacio social es invadido por una superposición continua de capas geológicas de mercancías. En este punto de la "segunda revolución industrial" el consumo alienado se convierte para las masas en un deber añadido a la producción alienada. Todo el trabajo vendido de una sociedad se transforma globalmente en mercancía total cuyo ciclo debe proseguirse. Para ello es necesario que esta mercancía total retorne fragmentariamente al individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que operan como un conjunto. Es aquí por consiguiente donde la ciencia especializada de la dominación debe especializarse a su vez: se fragmenta en sociología, psicotecnia, cibernética, semiología, etc., vigilando la autorregulación de todos los niveles del proceso.

Mientras que en la fase primitiva de la acumulación capitalista "la economía política no ve en el proletario sino al obrero", que debe recibir el mínimo indispensable para la conservación de su fuerza de trabajo, sin considerarlo jamás "en su ocio, en su humanidad", esta posición de las ideas de la clase dominante se invierte tan pronto como el grado de abundancia alcanzado en la producción de mercancías exige una colaboración adicional del obrero. Este obrero redimido de repente del total desprecio que le notifican claramente todas las modalidades de organización y vigilancia de la producción, fuera de ésta se encuentra cada día tratado aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor. Entonces el humanismo de la mercancía tiene en cuenta "el ocio y la humanidad" del trabajador, simplemente porque ahora la economía política puede y debe dominar esas esferas como tal economía política. Así "la negación consumada del hombre" ha tomado a su cargo la totalidad de la existencia humana

El espectáculo es una guerra del opio permanente dirigida a hacer que se acepte la identificación de los bienes con las mercancías; y de la satisfacción con la subsistencia ampliada según sus propias leyes. Pero si la subsistencia consumible es algo que debe aumentar constantemente es porque no deja de contener la privación. Si no hay ningún más allá de la subsistencia aumentada, ningún punto en el que pueda dejar de crecer, es porque ella misma no está más allá de la privación, sino que es la privación que ha llegado a ser más rica.

Con la automatización, que es a la vez el sector más avanzado de la industria moderna y el modelo en el que se resume perfectamente su práctica, el mundo de la mercancía tiene que superar esta contradicción: la instrumentación técnica que suprime objetivamente el trabajo debe al mismo tiempo conservar el trabajo como mercancía y como único lugar de nacimiento de la mercancía. Para que la automatización, o cualquier otra forma menos extrema de incrementar la productividad del trabajo, no disminuya efectivamente el tiempo de trabajo social necesario a escala de la sociedad, es preciso crear nuevos empleos. El sector terciario, los servicios, es la ampliación inmensa de las metas de la armada de distribución y el elogio de las mercancías actuales; movilización de fuerzas supletorias que oportunamente encuentran, en la facticidad misma de las necesidades relativas a tales mercancías, la necesidad de una organización tal del trabajo hipotecado.

El valor de cambio no ha podido formarse más que como agente del valor de uso, pero esta victoria por sus propios medios ha creado las condiciones de su dominación autónoma. Movilizando todo uso humano y apoderándose del monopolio sobre su satisfacción ha terminado por dirigir el uso. El proceso de cambio se ha identificado con todo uso posible, y lo ha reducido a su merced. El valor de cambio es el condotiero del valor de uso que termina haciendo la guerra por su propia cuenta.

Esta constante de la economía capitalista que es la baja tendencial del valor de uso desarrolla una nueva forma de privación en el interior de la subsistencia aumentada, que no está ya liberada de la antigua penuria, puesto que exige la participación de la gran mayoría de los hombres, como trabajadores asalariados, en la prosecución infinita de su esfuerzo; y cada uno sabe que tiene que someterse o morir. Es la realidad de este chantaje, el hecho de que el consumo como uso bajo su forma más pobre (comer, habitar) ya no existe sino aprisionado en la riqueza ilusoria de la subsistencia aumentada, la verdadera base de la aceptación de la ilusión en el consumo de las mercancías modernas en general. El consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real, y el espectáculo su manifestación general.

El valor de uso que estaba contenido implícitamente en el valor de cambio debe ser ahora explícitamente proclamado, en la realidad invertida del espectáculo, justamente porque su realidad efectiva está corroida por la economía mercantil superdesarrollada: y la falsa vida necesita una seudojustificación.

El espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Pero si el dinero ha dominado la sociedad como representación de la equivalencia central, es decir, del carácter intercambiable de bienes múltiples cuyo uso seguía siendo incomparable, el espectáculo es su complemento moderno desarrollado donde la totalidad del mundo mercantil aparece en bloque, como una equivalencia general a cuanto el conjunto de la sociedad pueda ser o hacer. El espectáculo es el dinero que solamente se contempla porque en él la totalidad del uso ya se ha intercambiado con la totalidad de la representación abstracta. El espectáculo no es sólo el servidor del pseudo-uso, él es ya en sí mismo el seudo-uso de la vida.

El resultado concentrado del trabajo social, en el momento de la abundancia económica, se transforma en aparente y somete toda realidad a la apariencia, que es ahora su producto. El capital ya no es el centro invisible que dirige el modo de producción: su acumulación lo despliega hasta

en la periferia bajo la forma de objetos sensibles. Toda la extensión de la sociedad es su retrato.

La victoria de la economía autónoma debe ser al mismo tiempo su perdición. Las fuerzas que ha desencadenado suprimen la necesidad económica que fue la base inamovible de las sociedades antiguas. Al reemplazarla por la necesidad del desarrollo económico infinito no puede sino reemplazar la satisfacción de las primeras necesidades humanas, sumariamente reconocidas, por una fabricación ininterrumpida de seudonecesidades que se resumen en una sola seudonecesidad de mantener su reino. Pero la economía autónoma se separa para siempre de la necesidad profunda en la medida en que abandona el inconsciente social que dependía de ella sin saberlo. "Todo lo que es consciente se desgasta. Lo que es inconsciente permanece inalterable. Pero una vez liberado ¿no cae a su vez en ruinas?" (Freud).

En el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, la economía, de hecho, depende de ella. Esta potencia subterránea, que ha crecido hasta aparecer soberanamente, ha perdido también su poder. Allí donde estaba el ello económico debe sobrevenir el yo. El sujeto no puede surgir más que de la sociedad, es decir, de la lucha que reside en ella misma. Su existencia posible está supeditada a los resultados de la lucha de clases que se revela como el producto y el productor de la fundación económica de la historia.

La conciencia del deseo y el deseo de la conciencia conforman por igual este proyecto que, bajo su forma negativa, pretende la abolición de las clases, es decir la posesión directa de los trabajadores de todos los momentos de su actividad. Su contrario es la sociedad del espectáculo, donde la mercancía se contempla a sí misma en el mundo que ha creado.

Unidad y división en la apariencia

El espectáculo, como la sociedad moderna, está a la vez unido y dividido. Como ella, edifica su unidad sobre el desgarramiento. Pero la contradicción, cuando emerge en el espectáculo, es a su vez contradicha por una inversión de su sentido; de forma que la división mostrada es unitaria, mientras que la unidad mostrada está dividida.

Es la lucha de los poderes que se han constituido para la gestión del propio sistema socioeconómico la que se despliega como contradicción oficial, cuando corresponde de hecho a la unidad real; esto ocurre tanto a escala mundial como en el interior de cada nación.

Las falsas luchas espectaculares entre formas rivales de poder separado son al mismo tiempo reales en cuanto expresan el desarrollo desigual y conflictivo del sistema, los intereses relativamente contradictorios de las clases o de las subdivisiones de clases que aceptan el sistema y definen su propia participación en su poder. Del mismo modo que el desarrollo de la economía más avanzada lo constituye el enfrentamiento de ciertas prioridades contra otras, la gestión totalitaria de la economía por una burocracia de Estado y la condición de los países que se han encontrado ubicados en la esfera de la colonización o semicolonización están definidas por considerables particularidades en las modalidades de producción y de poder. Estas diversas oposiciones pueden darse en el espectáculo según criterios totalmente diferentes, como formas de sociedad absolutamente distintas. Pero según su realidad efectiva de sectores particulares la verdad de su particularidad reside en el sistema universal que las contiene: en el movimiento único que ha hecho del planeta su campo, el capitalismo.

La sociedad portadora del espectáculo no domina solamente por su hegemonía económica las regiones subdesarrolladas. Las domina en tanto que sociedad del espectáculo. Donde la base material todavía está ausente, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de cada continente. Define el programa de una clase dirigente y preside su constitución. Así como presenta los seudobienes a codiciar ofrece a los revolucionarios locales los falsos modelos de la revolución. El espectáculo propio del poder burocrático que detentan algunos paises

industriales forma parte precisamente del espectáculo total, como su seudonegación general y como su sostén. Si el espectáculo, contemplado en sus diversas localizaciones, pone en evidencia las especializaciones totalitarias de la palabra y de la administración social, éstas llegan a fundirse, al nivel del funcionamiento global del sistema, en una división mundial de tareas espectaculares.

La división de las tareas espectaculares que conserva la generalidad del orden existente conserva principalmente el polo dominante de su desarrollo. La raíz del espectáculo está en el terreno de la economía que se ha vuelto de abundancia, y es de allí de donde proceden los frutos que tienden finalmente a dominar el mercado espectacular, a pesar de las barreras proteccionistas ideológico-policiales de no importa qué espectáculo local que pretenda ser autárquico.

El movimiento de banalización que bajo las diversiones cambiantes del espectáculo domina mundialmente la sociedad moderna, la domina también en cada uno de los puntos donde el consumo desarrollado de mercancías ha multiplicado aparentemente los roles y los objetos a elegir. Las supervivencias de la religión y de la familia -que sigue siendo la forma principal de herencia del poder de clase-, y por lo tanto de la represión moral que ellas aseguran, puede combinarse como una misma cosa con la afirmación redundante del disfrute de este mundo, que precisamente se ha producido como seudodisfrute que esconde la represión. A la aceptación beata de lo que existe puede unirse también como una misma cosa la revuelta puramente espectacular: esto expresa el simple hecho de que la insatisfacción misma se ha convertido en una mercancía desde que la abundancia económica se ha sentido capaz de extender su producción hasta llegar a tratar una tal materia prima.

Concentrando en ella la imagen de un rol posible, la vedette, representación espectacular del hombre viviente, concentra entonces esta banalidad. La condición de vedette es la especialización de lo vivido aparente, el objeto de la identificación en la vida aparente sin profundidad que debe compensar el desmenuzamiento de las especializaciones productivas efectivamente vividas. Las vedettes existen para representar diferentes estilos de vida y de comprensión de la sociedad, libres de ejercerse globalmente. Encarnan el resultado inaccesible del trabajo social, remedando subproductos de este trabajo que son mágicamente transferidos por encima de él como su finalidad: el poder y las vacaciones, la decisión y el consumo que están al principio y al final de un proceso indiscutido. Allí, es el poder gubernamental quien se personaliza en seudo-vedette; aquí es la vedette del consumo quien se hace plebiscitar como seudo-poder sobre lo vivido. Pero así como las actividades de la vedette no son realmente globales, tampoco son variadas.

El agente del espectáculo puesto en escena como vedette es lo contrario al individuo, el enemigo del individuo en sí mismo tan claramente como en los otros. Desfilando en el espectáculo como modelo de identificación, ha renunciado a toda cualidad autónoma para identificarse con la ley general de la obediencia al curso de las cosas. La vedette del consumo, aun siendo exteriormente la representación de diferentes tipos de personalidad, muestra a cada uno de estos tipos teniendo igualmente acceso a la totalidad del consumo y encontrando una felicidad semejante. La vedette de la decisión debe poseer el stock completo de lo que ha sido admitido como cualidades humanas. Así las divergencias oficiales se anulan entre sí por el parecido oficial, que es la presuposición de su excelencia en todo. Khruchtchev se convirtió en general para decidir sobre la batalla de Kursch no sobre el terreno, sino en el vigésimo aniversario, cuando se encontraba de jefe de Estado. Kennedy siguió siendo orador hasta pronunciar su elogio sobre su propia tumba, puesto que Theodore Sorensen continuó hasta ese momento redactando los discursos para el sucesor en ese estilo que tanto había servido para hacer reconocer la personalidad del desaparecido. Las personalidades admirables en quienes se personifica el sistema son bien conocidas por no ser lo que son; han llegado a ser grandes hombres descendiendo por debajo de la más mínima vida individual, y todos lo saben.

La falsa elección en la abundancia espectacular, elección que reside tanto en la yuxtaposición de espectáculos concurrentes y solidarios como en la yuxtaposición de roles (significados y contenidos principalmente en los objetos) que son exclusivos y están a la vez imbricados, se desarrolla como lucha de cualidades fantasmagóricas destinadas a apasionar la adhesión a la trivialidad cuantitativa. Así renacen falsas oposiciones arcaicas, regionalismos o racismos encargados de transfigurar en superioridad ontológica fantástica la vulgaridad de los lugares jerárquicos en el consumo. Así se recompone la interminable serie de enfrentamientos ridículos que movilizan un interés sublúdico, desde el deporte de competición hasta las elecciones. Donde se ha instalado el consumo abundante, una oposición espectacular principal entre jóvenes y adultos proyecta en primer plano los falsos roles; puesto que en ninguna parte existe el adulto, dueño de su vida, y la juventud, el cambio de lo existente, no es en modo alguno propiedad de quienes son ahora jóvenes, sino del sistema económico, el dinamismo del capitalismo. Son las cosas las que reinan y son jóvenes; las que se desplazan y se reemplazan a sí mismas.

Es la unidad de la miseria lo que se oculta bajo las oposiciones espectaculares. Si las distintas formas de la misma alienación se combaten con el pretexto de la elección total es porque todas ellas se edifican sobre las contradicciones reales reprimidas. Según las necesidades del estadio particular de miseria que desmiente y mantiene, el espectáculo existe bajo una forma concentrada o bajo una forma difusa. En ambos casos, no es más que una imagen de unificación dichosa, rodeada de desolación y espanto, en el centro tranquilo de la desdicha.

El espectáculo concentrado pertenece esencialmente al capitalismo burocrático, aunque pueda ser importando como técnica del poder estatal en economías mixtas más atrasadas o en ciertos momentos de crisis del capitalismo avanzado. La propiedad burocrática está en efecto ella misma concentrada en el sentido de que el burócrata individual no se relaciona con la posesión de la economía global más que como intermediario de la comunidad burocrática, en tanto que miembro de esta comunidad. Por otro lado la producción de mercancías, menos desarrollada, se presenta también bajo una forma concentrada: la mercancía que la burocracia retiene es el trabajo social total, y lo que ella revende a la sociedad es su subsistencia en bloque. La dictadura de la economía burocrática no puede dejar a las masas explotadas ningún margen notable de elección, puesto que ha debido elegir todo por sí misma, y cualquier otra elección exterior, ya se refiera a la alimentación o a la música, es ya por consiguiente la elección de su destrucción total. Debe acompañarse de una violencia permanente. La imagen compuesta de bien, en su espectáculo, acoge la totalidad de lo que existe oficialmente y se concentra normalmente en un solo hombre, que es el garante de su cohesión totalitaria. Cada uno debe identificarse mágicamente con esta vedette absoluta o desaparecer. Porque se trata del amo de su no-consumo y de la imagen heroica de un sentido aceptable para la explotación absoluta que es, de hecho, la acumulación primitiva acelerada por el terror. Si cada chino debe aprender a Mao, y ser así Mao, es porque no puede ser otra cosa. Allí donde domina lo espectacular concentrado domina también la policía.

Lo espectacular difuso acompaña a la abundancia de mercancías, al desarrollo no perturbado del capitalismo moderno. Aquí cada mercancía se justifica por separado en nombre de la grandeza de la producción total de objetos, de la que el espectáculo es el catálogo apologético. Afirmaciones inconciliables disputan sobre la escena del espectáculo unificado de la economía abundante, igual que las diferentes mercancías-vedettes sostienen simultáneamente sus proyectos contradictorios de organización de la sociedad; donde el espectáculo de los automóviles requiere una circulación perfecta que destruye las viejas ciudades, el espectáculo de la ciudad misma necesita a su vez barrios-museos. En consecuencia, la satisfacción ya de por sí problemática que se atribuye al consumo del conjunto queda inmediatamente falsificada puesto que el consumidor real no

puede tocar directamente más que una sucesión de fragmentos de esta felicidad mercantil, fragmentos en los que la calidad atribuida al conjunto está siempre evidentemente ausente.

Cada mercancía determinada lucha por sí misma, no puede reconocer a las otras, pretende imponerse en todas partes como si fuera la única. El espectáculo es entonces el canto épico de esta confrontación, que ninguna desilusión podría concluir. El espectáculo no canta a los hombres y sus armas, sino a las mercancías y sus pasiones. En esta lucha ciega cada mercancía, en la medida de su pasión, realiza de hecho en la inconsciencia algo más elevado: el devenir mundo de la mercancía que es también el devenir mercancía del mundo. Así, por una astucia de la razón mercantil, lo particular de la mercancía se desgasta combatiendo, mientras que la forma-mercancía va hacia su realización absoluta.

La satisfacción que la mercancía abundante ya no puede brindar a través de su uso pasa a ser buscada en el reconocimiento de su valor en tanto que mercancía: es el uso de la mercancía que se basta a sí mismo; y para el consumidor, la efusión religiosa hacia la libertad soberana de la mercancía. Olas de entusiasmo por un determinado producto, apoyado y difundido por todos los medios de información, se propagan así con gran intensidad. El gadget expresa el hecho de que, en el momento en que la masa de mercancías se desliza hacia la aberración, lo aberrante mismo deviene una mercancía especial. En los llaveros publicitarios, por ejemplo, se reconoce la manifestación de un abandono místico a la trascendencia de la mercancía. Quien colecciona los llaveros que han sido fabricados para ser coleccionados acumula las indulgencias de la mercancía, un signo glorioso de su presencia real entre sus fieles. El hombre reificado exhibe con ostentación la prueba de su intimidad con la mercancía. Como en los éxtasis de las convulsiones o los milagros del viejo fetichismo religioso, el fetichismo de la mercancía alcanza momentos de excitación ferviente. El único uso que se expresa aquí también es el uso fundamental de la sumisión.

Sin duda, la seudo-necesidad impuesta en el consumo moderno no puede contrastarse con ninguna necesidad o deseo auténtico que no esté él mismo conformado por la sociedad y su historia. Pero la mercancía abundante está allí como la ruptura absoluta de un desarrollo orgánico de las necesidades sociales. Su acumulación mecánica libera un artificial ilimitado, ante el que el deseo viviente queda desarmado. La potencia acumulativa de un artificial independiente lleva consigo por todas partes la falsificación de la vida social.

En la imagen de la unificación dichosa de la sociedad por medio del consumo, la división real está solamente suspendida hasta el próximo no-cumplimiento en lo consumible. Cada producto particular que debe representar la esperanza de un atajo fulgurante para acceder por fin a la tierra prometida del consumo total es presentado ceremoniosamente a su vez como la singularidad decisiva. Pero como en el caso de la moda instantánea de nombres de pila aparentemente aristocráticos que terminan llevando casi todos los individuos de la misma edad, el objeto al que se supone un poder singular sólo pudo ser propuesto a la devoción de las masas porque había sido difundido en un número lo bastante grande de ejemplares para hacerlo consumible masivamente. El carácter prestigioso de este producto cualquiera procede de haber ocupado durante un momento el centro de la vida social, como el misterio revelado de la finalidad última de la producción. El objeto que era prestigioso en el espectáculo se vuelve vulgar desde el momento en que entra en casa de este consumidor, al tiempo que en la de todos los demás. Revela demasiado tarde su pobreza esencial, que asimila naturalmente de la miseria de su producción. Pero ya es otro objeto el que lleva la justificación del sistema y exige ser reconocido.

La impostura de la satisfacción debe denunciarse a sí misma reemplazándose, siguiendo el cambio de los productos y de las condiciones generales de la producción. Lo que afirmó con la más perfecta imprudencia su excelencia definitiva cambia sin embargo en el espectáculo difuso, aunque también en el

concentrado, y es únicamente el sistema el que debe continuar: tanto Stalin como la mercancía pasada de moda son denunciados por los mismos que los impusieron. Cada nueva mentira de la publicidad es también la confesión de su mentira precedente. Cada desplome de una figura del poder totalitario revela la comunidad ilusoria que la apoyaba unánimemente, y que no era más que un aglomerado de soledades sin ilusión.

Lo que el espectáculo ofrece como perpetuo se funda sobre el cambio y debe cambiar con su base. El espectáculo es absolutamente dogmático y al mismo tiempo no puede desembocar realmente en ningún dogma sólido. Nada se detiene para él; éste es su estado natural y a la vez lo más contrario a su inclinación.

La unidad irreal que proclama el espectáculo enmascara la división de clases sobre la que reposa la unidad real del modo de producción capitalista. Lo que obliga a los productores a participar en la edificación del mundo es también lo que los separa. Lo que pone en relación a los hombres liberados de sus limitaciones locales y nacionales es también lo que les aleja. Lo que obliga a profundizar en lo racional es también lo que da pábulo a lo irracional de la explotación jerárquica y de la represión. Lo que hace el poder abstracto de la sociedad hace su no-libertad concreta.

La ideología materializada

El espectáculo es la ideología por excelencia porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real. El espectáculo es materialmente la "expresión de la separación y el alejamiento entre el hombre y el hombre". La "nueva dominación del engaño" concentrada allí tiene su base en esta producción, por cuyo intermedio "con la masa de objetos crece... el nuevo dominio de seres extraños a los que se halla sometido el hombre". Es el estadio supremo de una expansión que ha vuelto la necesidad contra la vida. "La necesidad del dinero es pues la verdadera necesidad producida por la economía política, y la única necesidad que ella produce" (Manuscritos económico-filosóficos). El espectáculo extiende a toda la vida social el principio que Hegel en la Realfilosofía de Iena concibe como el del dinero; es "la vida de lo que está muerto, moviéndose en sí misma".

El espectáculo, que es la eliminación de los límites entre el yo y el mundo mediante el aplastamiento del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo es igualmente la eliminación de los límites entre lo verdadero y lo falso mediante el reflujo de toda verdad vivida bajo la presencia real de la falsedad que asegura la organización de la apariencia. El que sufre pasivamente su destino cotidianamente alienado es empujado entonces hacia una locura que reacciona ilusoriamente ante este sino recurriendo a técnicas mágicas. El reconocimiento y el consumo de mercancías están en el centro de esta seudorespuesta a una comunicación sin respuesta. La necesidad de imitación que experimenta el espectador es precisamente la necesidad infantil, condicionada por todos los aspectos de su desposesión fundamental. Según los términos que Gabel aplica a un nivel patológico totalmente distinto "la necesidad anormal de representación compensa aquí un sentimiento torturante de estar al margen de la existencia".

Si la lógica de la falsa conciencia no puede conocerse a sí misma verídicamente la búsqueda de la verdad crítica sobre el espectáculo debe ser también una crítica verdadera. Tiene que luchar prácticamente entre los enemigos irreconciliables del espectáculo y aceptar estar ausente allí donde ellos están ausentes. Son las leyes del pensamiento dominante, el punto de vista exclusivo de la actualidad, que reconoce la voluntad abstracta de la eficacia inmediata cuando se arroja hacia los compromisos del reformismo o de la acción común con los residuos seudorevolucionarios. Con ello el delirio se ha reconstituido en la misma posición que pretende combatirlo. Por el contrario, la crítica que va más allá del espectáculo debe saber esperar.

La civilización del espectáculo

Mario Vargas Llosa

Claudio Pérez, enviado especial de El País a Nueva York para informar sobre la crisis financiera, escribe, en su crónica del viernes 19 de septiembre de 2008: "Los tabloides de Nueva York van como locos buscando un broker que se arroje al vacío desde uno de los imponentes rascacielos que albergan los grandes bancos de inversión, los ídolos caídos que el huracán financiero va convirtiendo en cenizas." Retengamos un momento esta imagen en la memoria: una muchedumbre de fotógrafos, de paparazzi, avizorando las alturas, con las cámaras listas, para capturar al primer suicida que dé encarnación gráfica, dramática y espectacular a la hecatombe financiera que ha volatilizado billones de dólares y hundido en la ruina a grandes empresas e innumerables ciudadanos. No creo que haya una imagen que resuma mejor el tema de mi charla: la civilización del espectáculo.

Me parece que esta es la mejor manera de definir la civilización de nuestro tiempo, que comparten los países occidentales, los que, sin serlo, han alcanzado altos niveles de desarrollo en Asia, y muchos del llamado Tercer Mundo.

¿Qué quiero decir con civilización del espectáculo? La de un mundo en el que el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal. Este ideal de vida es perfectamente legítimo, sin duda. Sólo un puritano fanático podría reprochar a los miembros de una sociedad que quieran dar solaz, esparcimiento, humor y diversión a unas vidas encuadradas por lo general en rutinas deprimentes y a veces embrutecedoras. Pero convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias a veces inesperadas. Entre ellas la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad, y, en el campo específico de la información, la proliferación del periodismo irresponsable, el que se alimenta de la chismografía y el escándalo.

¿Qué ha hecho que Occidente haya ido deslizándose hacia la civilización del espectáculo? El bienestar que siguió a los años de privaciones de la Segunda Guerra Mundial y la escasez de los primeros años de la posguerra. Luego de esa etapa durísima, siguió un periodo de extraordinario desarrollo económico. En todas las sociedades democráticas y liberales de Europa y América del Norte las clases medias crecieron como la espuma, se intensificó la movilidad social y se produjo, al mismo tiempo, una notable apertura de los parámetros morales, empezando por la vida sexual, tradicionalmente frenada por las iglesias y el laicismo pacato de las organizaciones políticas, tanto de derecha como de izquierda. El bienestar, la libertad de costumbres y el espacio creciente ocupado por el ocio en el mundo desarrollado constituyó un estímulo notable para que proliferaran como nunca antes las industrias del entretenimiento, promovidas por la publicidad, madre y maestra mágica de nuestro tiempo. De este modo, sistemático y a la vez insensible, divertirse, no aburrirse, evitar lo que perturba, preocupa y angustia, pasó a ser, para sectores sociales cada vez más amplios, de la cúspide a la base de la pirámide social, un mandato generacional, eso que Ortega y Gasset llamaba "el espíritu de nuestro tiempo", el dios sabroso, regalón y frívolo al que todos, sabiéndolo o no, rendimos pleitesía desde hace por lo menos medio siglo, y cada día más.

Otro factor, no menos importante, para la forja de la civilización del espectáculo ha sido la democratización de la cultura. Se trata de un fenómeno altamente positivo, sin duda, que nació de una voluntad altruista: que la cultura no podía seguir siendo el patrimonio de una élite, que una sociedad liberal y democrática tenía la obligación moral de poner la cultura al alcance de todos, mediante la educación, pero también la promoción y subvención de las artes, las letras y todas las manifestaciones

culturales. Esta loable filosofía ha tenido en muchos casos el indeseado efecto de la trivialización y adocenamiento de la vida cultural, donde cierto facilismo formal y la superficialidad de los contenidos de los productos culturales se justificaban en razón del propósito cívico de llegar al mayor número de usuarios. La cantidad a expensas de la calidad. Este criterio, proclive a las peores demagogias en el dominio político, en el cultural ha causado reverberaciones imprevistas, entre ellas la desaparición de la alta cultura, obligatoriamente minoritaria por la complejidad y a veces hermetismo de sus claves y códigos, y la masificación de la idea misma de cultura. Esta ha pasado ahora a tener casi exclusivamente la acepción que ella adopta en el discurso antropológico, es decir, la cultura son todas las manifestaciones de la vida de una comunidad: su lengua, sus creencias, sus usos y costumbres, su indumentaria, sus técnicas, y, en suma, todo lo que en ella se practica, evita, respeta y abomina. Cuando la idea de la cultura torna a ser una amalgama semejante es poco menos que inevitable que ella pueda llegar a ser entendida, apenas, como una manera divertida de pasar el tiempo. Desde luego que la cultura puede ser también eso, pero si termina por ser sólo eso se desnaturaliza y se deprecia: todo lo que forma parte de ella se iguala y uniformiza al extremo de que una ópera de Wagner, la filosofía de Kant, un concierto de los Rolling Stones y una función del Cirque du Soleil se equivalen.

No es por eso extraño que la literatura más representativa de nuestra época sea la literatura light, es decir, leve, ligera, fácil, una literatura que sin el menor rubor se propone ante todo y sobre todo (y casi exclusivamente) divertir. Atención, no condeno ni mucho menos a los autores de esa literatura entretenida pues hay, entre ellos, pese a la levedad de sus textos, verdaderos talentos, como –para citar sólo a los mejores– Julian Barnes, Milan Kundera, Paul Auster o Haruki Murakami. Si en nuestra época no se emprenden aventuras literarias tan osadas como las de Joyce, Thomas Mann, Faulkner y Proust no es solamente en razón de los escritores; lo es, también, porque la cultura en que vivimos no propicia, más bien desanima, esos esfuerzos denodados que culminan en obras que exigen del lector una concentración intelectual casi tan intensa como la que las hizo posible. Los lectores de hoy quieren libros fácilmente asimilables, que los entretengan, y esa demanda ejerce una presión que se vuelve un poderoso incentivo para los creadores.

Tampoco es casual que la crítica haya poco menos que desaparecido en nuestros medios de información y que se haya refugiado en esos conventos de clausura que son las Facultades de Humanidades y, en especial, los Departamentos de Filología, cuyos estudios son sólo accesibles a los especialistas. Es verdad que los diarios y revistas más serios publican todavía reseñas de libros, de exposiciones y conciertos, pero ¿alguien lee a esos paladines solitarios que tratan de poner cierto orden jerárquico en esa selva y ese caos en que se ha convertido la oferta cultural de nuestros días? Lo cierto es que la crítica, que en la época de nuestros abuelos y bisabuelos desempeñaba un papel central en el mundo de la cultura porque asesoraba a los ciudadanos en la difícil tarea de juzgar lo que oían, veían y leían, hoy es una especie en extinción a la que nadie hace caso, salvo cuando se convierte también ella en diversión y en espectáculo.

La literatura light, como el cine light y el arte light, da la impresión cómoda al lector, y al espectador, de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con el mínimo esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción.

En la civilización del espectáculo es normal y casi obligatorio que la cocina y la moda ocupen buena parte de las secciones dedicadas a la cultura y que los “chefs” y los “modistos” y “modistas” tengan en nuestros días el protagonismo que antes tenían los científicos, los compositores y los filósofos. Los hornillos y los fogones y las pasarelas se confunden dentro de las coordenadas culturales de la época con los libros, los

conciertos, los laboratorios y las óperas, así como las estrellas de la televisión ejercen una influencia sobre las costumbres, los gustos y las modas que antes tenían los profesores, los pensadores y (antes todavía) los teólogos. Hace medio siglo, probablemente en Estados Unidos era un Edmund Wilson, en sus artículos de The New Yorker o The New Republic, quien decidía el fracaso o el éxito de un libro de poemas, una novela o un ensayo. Hoy son los programas televisivos de Oprah Winfrey. No digo que esté mal que sea así. Digo simplemente que es así.

El vacío dejado por la desaparición de la crítica ha permitido que, insensiblemente, lo haya llenado la publicidad, convirtiéndose esta en nuestros días no sólo en parte constitutiva de la vida cultural sino en su vector determinante. La publicidad ejerce una influencia decisiva en los gustos, la sensibilidad, la imaginación y las costumbres y de este modo la función que antes tenían, en este campo, los sistemas filosóficos, las creencias religiosas, las ideologías y doctrinas y aquellos mentores que en Francia se conocía como los mandarines de una época, hoy la cumplen los anónimos "creativos" de las agencias publicitarias. Era en cierta forma obligatorio que así ocurriera a partir del momento en que la obra literaria y artística pasó a ser considerada un producto comercial que jugaba su supervivencia o su extinción nada más y nada menos que en los vaivenes del mercado. Cuando una cultura ha relegado al desván de las cosas pasadas de moda el ejercicio de pensar y sustituido las ideas por las imágenes, los productos literarios y artísticos pasan a ser promovidos, y aceptados o rechazados, por las técnicas publicitarias y los reflejos condicionados en un público que carece de defensas intelectuales y sensibles para detectar los contrabandos y las extorsiones de que es víctima. Por ese camino, los esperpentos indumentarios que un John Galliano hace desfilar en las pasarelas de París o los experimentos de la nouvelle cuisine alcanzan el estatuto de ciudadanos honorarios de la alta cultura.

Este estado de cosas ha impulsado la exaltación de la música hasta convertirla en el signo de identidad de las nuevas generaciones en el mundo entero. Las bandas y los cantantes de moda congregan multitudes que desbordan todos los escenarios en conciertos que son, como las fiestas paganas dionisíacas que en la Grecia clásica celebraban la irracionalidad, ceremonias colectivas de desenfreno y catarsis, de culto a los instintos, las pasiones y la sinrazón. No es forzado equiparar estas celebraciones a las grandes festividades populares de índole religiosa de antaño: en ellas se vuelca, secularizado, ese espíritu religioso que, en sintonía con el sesgo vocacional de la época, ha reemplazado la liturgia y los catecismos de las religiones tradicionales por esas manifestaciones de misticismo musical en las que, al compás de unas voces e instrumentos enardecidos que los parlantes amplifican hasta lo inaudito, el individuo se desindividualiza, se vuelve masa y de una inconsciente manera regresa a los tiempos primitivos de la magia y la tribu. Ese es el modo contemporáneo, mucho más divertido por cierto, de alcanzar aquel éxtasis que Santa Teresa o San Juan de la Cruz alcanzaban a través del ascetismo y la fe. En el concierto multitudinario los jóvenes de hoy comulgan, se confiesan, se redimen, se realizan y gozan de esa manera intensa y elemental que es el olvido de sí mismos.

La masificación es otro dato, junto con la frivolidad, de la cultura de nuestro tiempo. En este los deportes han alcanzado una importancia que en el pasado sólo tuvieron en la antigua Grecia. Para Platón, Sócrates, Aristóteles y demás frecuentadores de la Academia, el cultivo del cuerpo era simultáneo y complementario del cultivo del espíritu, pues se creía que ambos se enriquecían mutuamente. La diferencia con nuestra época es que ahora, por lo general, la práctica de los deportes se hace a expensas y en lugar del trabajo intelectual. Entre los deportes, ninguno descuella tanto como el futbol, fenómeno de masas que, al igual que los conciertos de música moderna, congrega muchedumbres y las enardece más que ninguna otra movilización ciudadana: mítines políticos, procesiones religiosas o convocatorias cívicas. Un partido de futbol puede ser desde luego para los aficionados –y

yo soy uno de ellos– un espectáculo estupendo, de destreza y armonía del conjunto y de lucimiento individual que entusiasma y subyuga al espectador. Pero, en nuestros días, los grandes partidos de futbol sirven sobre todo, como los circos romanos, de pretexto y desahogo de lo irracional, de regresión del individuo a la condición de parte de la tribu, de pieza gregaria, en la que, amparado en el anonimato cálido e impersonal de la tribuna, da rienda suelta a sus instintos agresivos de rechazo del otro, de conquista y aniquilación simbólica (y a veces real) del adversario. Las famosas "barras bravas" de ciertos clubes y los estragos que han provocado con sus entreveros homicidas, incendios de tribunas y decenas de víctimas muestra cómo en muchos casos no es la práctica de un deporte lo que imanta a tantos hinchas –casi siempre varones aunque cada vez haya más mujeres que frecuenten los estadios– a las canchas, sino un espectáculo que desencadena en el individuo instintos y pulsiones irracionales que le permiten renunciar a su condición civilizada y conducirse, a lo largo de un partido, como miembro de la horda primitiva.

Paradójicamente, el fenómeno de la masificación es paralelo al de la extensión del consumo de drogas a todos los niveles de la pirámide social. Desde luego que el uso de estupefacientes tiene una antigua tradición en Occidente, pero hasta hace relativamente poco tiempo era práctica casi exclusiva de las élites y de sectores reducidos y marginales, como los círculos bohemios, literarios y artísticos, en los que, en el siglo XIX, las flores artificiales tuvieron cultores tan respetables como Charles Baudelaire y Thomas de Quincey.

En la actualidad, la generalización del uso de las drogas no es nada semejante, no responde a la exploración de nuevas sensaciones o visiones emprendida con propósitos artísticos o científicos. Ni es una manifestación de rebeldía contra las normas establecidas por seres inconformes, empeñados en adoptar formas alternativas de existencia. En nuestros días el consumo masivo de mariguana, cocaína, éxtasis, crack, heroína, etcétera, responde a un entorno cultural que empuja a hombres y mujeres a la busca de placeres fáciles y rápidos, que los inmunicen contra la preocupación y la responsabilidad, al encuentro consigo mismo a través de la reflexión y la introspección, actividades eminentemente intelectuales que repelen a la cultura frívola, porque las considera aburridas. Es para huir del vacío y de la angustia que provoca el sentirse libre y obligado a tomar decisiones como qué hacer de sí mismo y del mundo que nos rodea –sobre todo si este enfrenta desafíos y dramas– lo que atiza esa necesidad de distracción que es el motor de la civilización en que vivimos. Para millones de personas las drogas sirven hoy, como las religiones y la alta cultura ayer, para aplacar las dudas y perplejidades sobre la condición humana, la vida, la muerte, el más allá, el sentido o sinsentido de la existencia. Ellas, en la exaltación y euforia o serenidad artificiales que producen, confieren la momentánea seguridad de estar a salvo, redimido y feliz. Se trata de una ficción, no benigna sino maligna en este caso, que aísla al individuo y que sólo en apariencia lo libera de problemas, responsabilidades y angustias. Porque al final todo ello volverá a hacer presa de él, exigiéndole cada vez dosis mayores de aturdimiento y sobreexcitación que en vez de llenar profundizarán su vacío espiritual.

En la civilización del espectáculo el laicismo ha ganado mucho terreno sobre las religiones, en apariencia al menos. Y, entre los todavía creyentes, han aumentado los que sólo lo son a ratos y de boca para afuera, de manera superficial y social, en tanto que en la mayor parte de sus vidas prescinden por entero de la religión. El efecto positivo de la secularización de la vida es que la libertad es ahora más profunda que cuando la recortaban y asfixiaban los dogmas y censuras eclesiásticas. Pero se equivocan quienes creen que porque hoy en día hay en el mundo occidental menos católicos y protestantes que antaño, ha ido desapareciendo la religión en los sectores ganados al laicismo. Eso sólo ocurre en las estadísticas. En verdad, al mismo tiempo que muchos fieles renunciaban a las iglesias tradicionales, comenzaban a proliferar las sectas, los cultos y toda clase de formas alternativas de practicar la religión, desde el espiritualismo oriental en todas sus escuelas y

divisiones –budismo, budismo zen, tantrismo, yoga– hasta las iglesias evangélicas que ahora pululan y se dividen y subdividen en los barrios marginales, y pintorescos sucedáneos como el Cuarto Camino, el rosacrucismo, la Iglesia de la Unificación –los "moonies"–, la Cienciología, tan popular en Hollywood, e iglesias todavía más exóticas y epidérmicas.

La razón de esta proliferación de iglesias y pseudoiglesias es que sólo sectores muy reducidos de seres humanos pueden prescindir por entero de la religión, la que, a la inmensa mayoría, le hace falta pues sólo la seguridad que la fe religiosa transmite sobre la trascendencia y el alma la libera del desasosiego, miedo y desvarío en que la sume la idea de la extinción, del perecimiento físico. Y, de hecho, la única manera como entiende y practica una ética la mayoría de los seres humanos es a través de una religión. Sólo pequeñas minorías se emancipan de la religión reemplazando el vacío que ella deja en la vida con la cultura: la filosofía, la ciencia, la literatura y las artes. Pero la cultura que puede cumplir esta función es la alta cultura, que afronta los problemas y no los escabulle, que intenta dar respuestas serias y no lúdicas a los grandes enigmas, interrogaciones y conflictos de que está rodeada la existencia humana. La cultura del espectáculo, de superficie y oropel, de juego y pose, es insuficiente para suplir las certidumbres, mitos, misterios y rituales de las religiones que han sobrevivido a la prueba de los siglos. En la sociedad de nuestro tiempo los estupefacientes y el alcohol suministran aquella tranquilidad momentánea del espíritu y las certezas y alivios que antaño deparaban a los hombres y mujeres los rezos, la confesión, la comunión y los sermones de los párrocos.

Tampoco es casual que, así como en el pasado los políticos en campaña querían fotografiarse y aparecer del brazo de eminentes científicos y dramaturgos, hoy busquen la adhesión y el patrocinio de los cantantes de rock y de los actores de cine. Estos han reemplazado a los intelectuales como directores de conciencia política de los sectores medios y populares y ellos encabezan los manifiestos, los leen en las tribunas y salen a la televisión a predicar sobre lo que es bueno y es malo en el campo económico, político y social. En la civilización del espectáculo el cómico es el rey. Por lo demás, la presencia de actores y cantantes no sólo es importante en esa periferia de la vida política que es la opinión pública. Algunos de ellos han participado en elecciones y, como Ronald Reagan y Arnold Schwarzenegger, llegado a tener cargos tan importantes como la presidencia de Estados Unidos y la gobernación de California. Desde luego, no excluyo la posibilidad de que actores de cine y cantantes de rock o de rap puedan hacer estimables sugerencias en el campo de las ideas, pero sí rechazo que el protagonismo político de que hoy día gozan tenga algo que ver con su lucidez o inteligencia. En absoluto: se debe exclusivamente a su presencia mediática y a sus aptitudes histriónicas.

Porque un hecho singular de la civilización del espectáculo es el eclipse de un personaje que desde hace siglos y hasta hace relativamente pocos años desempeñaba un papel importante en la vida de las naciones: el intelectual. Se dice que la denominación de "intelectual" nace durante el caso Dreyfus, en Francia, y las polémicas que desató Émile Zola con su célebre "Yo acuso", escrito en defensa de aquel oficial judío falsamente acusado de traición a la patria por una conjura de altos mandos antisemitas del Ejército francés. Pero, aunque el término "intelectual" sólo se popularizara a partir de entonces, lo cierto es que la participación de hombres de pensamiento y creación en la vida pública, en los debates políticos, religiosos y de ideas, se remonta a los albores mismos del Occidente. Estuvo presente en la Grecia de Platón y en la Roma de Cicerón, en el Renacimiento de Montaigne y de Maquiavelo, en la Ilustración de Voltaire y Diderot, en el Romanticismo de Lamartine y Victor Hugo y en todos los periodos históricos que condujeron a la modernidad. Paralelamente a su trabajo de investigación, académico o creativo, buen número de escritores y pensadores destacados influyeron con sus escritos, pronunciamientos y tomas de posición en el acontecer político y social, como ocurría cuando yo era joven, en Inglaterra con Bertrand Russell, en Francia con Sartre y Camus, en Italia con Moravia y

Vittorini, en Alemania con Günter Grass y Enzensberger, y lo mismo en casi todas las democracias europeas. Basta pensar, en España, en las intervenciones en la vida pública de don José Ortega y Gasset. En nuestros días, el intelectual se ha esfumado de los debates públicos, por lo menos de los que importan. Es verdad que algunos de ellos todavía firman manifiestos, envían cartas a los diarios y se enzarzan en polémicas, pero nada de ello tiene seria repercusión en la marcha de la sociedad, cuyos asuntos económicos, institucionales e incluso culturales se deciden por el poder político y administrativo y los llamados poderes fácticos, entre los cuales los intelectuales sólo brillan por su ausencia. Conscientes de la desairada situación a que han sido reducidos por la sociedad en la que viven, la mayoría de los intelectuales han optado por la discreción o la abstención en el debate público. Confinados en su disciplina o quehacer particular, dan la espalda a lo que hace medio siglo se llamaba el "compromiso" cívico o moral del escritor y el pensador con la sociedad. Es verdad que hay algunas excepciones, pero, entre ellas, las que suelen contar –porque llegan a los medios– son las encaminadas más a la autopromoción y el exhibicionismo que a la defensa de un principio o un valor.

Porque en la civilización del espectáculo el intelectual sólo interesa si sigue el juego de moda y se vuelve un bufón.

¿Qué ha conducido al empequeñecimiento y volatilización del intelectual en nuestro tiempo? Una razón que debe considerarse es el descrédito en que varias generaciones de intelectuales cayeron por sus simpatías con los totalitarismos nazi, soviético y maoísta, y sus silencios y cegueras frente a horrores como el Holocausto, el gulag y las carnicerías de la revolución cultural. Es, en efecto, desconcertante y abrumador que, en tantos casos, quienes parecían las mentes privilegiadas de su tiempo hicieran causa común con regímenes responsables de genocidios, horrendos atropellos contra los derechos humanos y la abolición de todas las libertades. Pero, en realidad, la verdadera razón para la pérdida total del interés de la sociedad en su conjunto por los intelectuales es consecuencia directa de la ínfima vigencia que tiene el pensamiento en la civilización del espectáculo.

Porque otra característica de ella es el empobrecimiento de las ideas como fuerza motora de la vida cultural. Hoy reina la primacía de las imágenes sobre las ideas. Por eso los medios audiovisuales, el cine, la televisión y ahora internet han ido dejando rezagados a los libros, los que, si las predicciones pesimistas de un George Steiner se confirman, pasarán dentro de no mucho tiempo a las catacumbas. (Los amantes de la anacrónica cultura libresca, como yo, no debemos lamentarlo, pues, si así ocurre, esa marginación tal vez tenga un efecto depurador y aniquile toda la literatura del best-seller, de puro entretenimiento y diversión, la literatura justamente llamada basura no sólo por la superficialidad de sus historias y la indigencia de su forma, sino por su carácter efímero, de literatura de actualidad, hecha para ser consumida y desaparecer, como los jabones y las gaseosas.)

El cine, que, por supuesto, fue siempre un arte de entretenimiento, orientado al gran público, tuvo al mismo tiempo, en su seno, a veces como una corriente marginal y algunas veces central, grandes talentos que, pese a las difíciles condiciones en que debieron siempre trabajar los cineastas por razones de presupuesto y dependencia de las grandes productoras, fueron capaces de producir obras de una gran riqueza, profundidad y originalidad, y de inequívoco sello personal. Pero nuestra época, conforme a la inflexible presión de la cultura dominante, que privilegia el ingenio sobre la inteligencia, las imágenes sobre las ideas, el humor sobre la gravedad, la banalidad sobre lo profundo y lo frívolo sobre lo serio, ya no produce creadores como Ingmar Bergman o Luchino Visconti o Luis Buñuel. ¿A quién corona ícono el cine de nuestros días? A Woody Allen, que es, a un David Lean o un Orson Welles, lo que Andy Warhol a Gauguin o Van Gogh en pintura o un Dario Fo a un Thomas Mann en literatura.

Tampoco es de sorprender que en la era del espectáculo en el cine los efectos especiales

hayan pasado a tener un protagonismo que relega a temas, directores, guión y hasta actores a un segundo plano. Se me podría alegar que ello se debe en buena parte a la prodigiosa evolución tecnológica de los últimos años que permite ahora hacer verdaderos milagros en el campo de la simulación y la fantasía visuales. En parte, sin duda. Pero en otra parte, y acaso la principal, se debe a una cultura que propicia el menor esfuerzo intelectual, no preocuparse ni angustiarse ni, en última instancia, pensar, y más bien abandonarse, en actitud pasiva, a lo que el ahora olvidado Marshall McLuhan –pero que, pese a todo lo que pueda reprocharse de exagerado en sus teorías, fue un sagaz profeta del signo que tomaría la cultura de hoy– llamaba "el baño de las imágenes", esa entrega sumisa a unas emociones y sensaciones desatadas por un bombardeo inusitado y en ocasiones brillantísimo de imágenes que capturan la atención, aunque ellas, por su naturaleza primaria y pasajera, emboten la sensibilidad y el intelecto del público.

En cuanto a las artes plásticas, ellas se adelantaron a todas las otras expresiones de la vida cultural en sentar las bases de la cultura del espectáculo, estableciendo que el arte podía ser juego y diversión y nada más que eso. Desde que Marcel Duchamp, que, qué duda cabe, era un genio, revolucionó los patrones artísticos de Occidente, estableciendo que un excusado era también una obra de arte si así lo decidía el artista, ya todo fue posible en el ámbito de la pintura y escultura, hasta que un millonario pague doce millones y medio de euros por un tiburón preservado en formol en un recipiente de vidrio y que el autor de esa broma, Damien Hirst, sea hoy reverenciado no como el extraordinario vendedor de embaucos que es sino como uno de los grandes artistas de nuestro tiempo. Tal vez lo sea, pero eso no habla bien de él, sino muy mal de nuestro tiempo, un tiempo en el que el juego y la bravata, el gesto provocador y despojado de sentido, bastan a veces, con la complicidad de las mafias que controlan el mercado del arte y los críticos cómplices o papanatas, para coronar falsos prestigios, confiriendo el estatuto de artistas a grandes ilusionistas que ocultan su indigencia y su vacío detrás del embeleco y la supuesta insolencia. Digo "supuesta" porque el excusado de Duchamp tenía al menos la virtud de la provocación. Pero en nuestros días, en que lo que se espera de los artistas no es el talento, ni la destreza, sino la bravata y el desplante, sus atrevimientos no son más que las máscaras de un nuevo conformismo. Lo que era antes revolucionario se ha vuelto moda, pasatiempo, juego, un ácido sutil que desnaturaliza el quehacer artístico y lo vuelve una función de Gran Guiñol. En las artes plásticas la frivolización ha llegado a extremos alarmantes. La desaparición de mínimos consensos sobre los valores estéticos hace que en la actualidad todo sea permitido. En ese ámbito la confusión reina y reinará por mucho tiempo, pues ya no es posible discernir con una cierta objetividad qué es tener talento o carecer de él, qué es bello y qué es feo, qué obra representa algo nuevo y durable y cuál no es más que un fuego fatuo. Esa confusión ha convertido el mundo de las artes plásticas en un carnaval donde genuinos creadores y vivillos y embusteros andan revueltos y es a menudo muy difícil diferenciarlos. Inquietante anticipo de los abismos a que puede llegar una cultura que sacrifica toda otra motivación y designio a la de entretener y divertir.

En la civilización del espectáculo la política ha experimentado una banalización acaso más pronunciada que la literatura, el cine y las artes plásticas, lo que significa que en ella la publicidad y sus eslóganes, lugares comunes, frivolidades y tics, ocupan casi enteramente el quehacer que antes estaba dedicado a razones, programas, ideas y doctrinas. El político de nuestros días, si quiere conservar su popularidad, está obligado a dar una atención primordial al gesto y a la forma de sus presentaciones, que importan más que sus valores, convicciones y principios.

Cuidar de las arrugas, la calvicie, las canas, las monturas de la nariz y el brillo de la dentadura, así como del atuendo, vale tanto, y a veces más, que explicar lo que el político se propone hacer o deshacer a la hora de gobernar. La entrada de la modelo y cantante Carla Bruni al Palacio del Elíseo como

Madame Sarkozy, y el fuego de artificio mediático que trajo consigo y que aún no cesa, muestra cómo ni siquiera Francia, el país que se preciaba de mantener viva la vieja tradición de la política como quehacer intelectual, de cotejo de doctrinas e ideas, ha podido resistir y ha sucumbido también a la frivolidad universalmente imperante.

(Entre paréntesis, tal vez convendría dar alguna precisión sobre lo que entiendo por frivolidad. El diccionario llama frívolo a lo ligero, veleidoso e insustancial, pero nuestra época ha dado a esa manera de ser una connotación más compleja. La frivolidad consiste en tener una tabla de valores invertida o desequilibrada en la que la forma importa más que el contenido, la apariencia más que la esencia y en la que el gesto y el desplante –la representación– hacen las veces de sentimientos e ideas. En una novela que yo admiro, Tirant lo Blanc, una señora da una bofetada a su hijo, un niñito recién nacido, para que llore por la partida de su padre a Jerusalén. Nosotros los lectores nos reímos, divertidos con ese disparate, como si las lágrimas que le arranca esa bofetada a esa pobre criatura pudieran ser confundidas con el sentimiento de tristeza. Pero ni esa dama ni los personajes que contemplan aquella escena se ríen porque para ellos el llanto –es decir la pura forma– es la tristeza. Y no hay otra manera de estar triste que llorando –"derramando vivas lágrimas", dice la novela– pues en ese mundo formal es la forma la que cuenta, a cuyo servicio están los contenidos de los actos. Eso es la frivolidad, una manera de entender el mundo, la vida, según la cual todo es apariencia, es decir teatro, es decir juego y diversión.)

Comentando la fugaz revolución zapatista del subcomandante Marcos en Chiapas –una revolución que Carlos Fuentes llamó la primera "revolución posmoderna", apelativo sólo aceptable en su acepción de mera representación sin contenido ni trascendencia, de mojiganga montada por un experto en técnicas de publicidad– Octavio Paz señaló con exactitud el carácter efímero, presentista, sin continuidad, de las acciones (o más bien simulacros) de los políticos contemporáneos:

Pero la civilización del espectáculo es cruel. Los espectadores no tienen memoria; por esto tampoco tienen remordimientos ni verdadera conciencia. Viven prendidos a la novedad, no importa cuál sea con tal de que sea nueva. Olvidan pronto y pasan sin pestañear de las escenas de muerte y destrucción de la guerra del Golfo Pérsico a las curvas, contorsiones y trémulos de Madonna y de Michael Jackson. Los comandantes y los obispos están llamados a sufrir la misma suerte; también a ellos les aguarda el Gran Bostezo, anónimo y universal, que es el Apocalipsis y el Juicio Final de la sociedad del espectáculo.

En el dominio del sexo nuestra época ha experimentado transformaciones notables, gracias a una liberalización de los antiguos prejuicios y tabúes de carácter religioso que mantenían a la vida sexual dentro de un sofocante cepo de prohibiciones. En este campo, sin duda, en el mundo occidental ha habido un progreso extraordinario con la aceptación de las uniones libres, la desaparición de la discriminación machista contra las mujeres, los gays y otras minorías sexuales que poco a poco van siendo integradas en una sociedad que, aunque a veces a regañadientes, va reconociendo el derecho a la libertad sexual entre adultos. Ahora bien, la contrapartida de esta positiva emancipación sexual ha sido, también, la banalización del acto sexual, que, para muchos, sobre todo en las nuevas generaciones, se ha convertido en un deporte o pasatiempo, un quehacer compartido que no tiene más importancia, y acaso menos, que la gimnasia, el baile o el futbol. Tal vez sea sana, en materia de equilibrio psicológico y emocional, esta frivolización del sexo, aunque debería llevarnos a reflexionar el hecho de que, en una época como la nuestra de notable libertad sexual, incluso en las sociedades más abiertas no hayan disminuido los crímenes sexuales y, acaso, hasta hayan aumentado. El sexo light es el sexo sin amor y sin imaginación, el sexo puramente instintivo y animal. Desfoga una necesidad biológica pero no enriquece la vida sensible ni emocional ni estrecha la relación de la pareja más allá del entrevero carnal; en vez de liberar al hombre o

a la mujer de la soledad, pasado el acto perentorio y fugaz del amor físico, los devuelve a ella con una inevitable sensación de fracaso y frustración.

El erotismo ha desaparecido, al mismo tiempo que la crítica y la alta cultura. ¿Por qué? Porque el erotismo, que convierte el acto sexual en obra de arte, en un ritual al que la literatura, las artes plásticas, la música y una refinada sensibilidad impregnan de imágenes de elevado virtuosismo estético, es incompatible, la negación misma de ese sexo fácil, expeditivo y promiscuo en el que paradójicamente ha desembocado la libertad conquistada por las nuevas generaciones. El erotismo existe como contrapartida o desacato a la norma, implica una actitud de desafío a las costumbres entronizadas y, por lo mismo, implica secreto y clandestinidad. Sacado a la luz pública, vulgarizado, se banaliza y eclipsa, no produce esa desanimalización y humanización espiritual y artística del quehacer sexual que permitió antaño. Produce pornografía, esa forma de abaratamiento procaz y canalla de ese erotismo que irrigó, en el pasado, una corriente riquísima de obras en la literatura y las artes plásticas, que, inspiradas en las fantasías más atrevidas del deseo sexual, producían memorables creaciones estéticas, desafiaban el statu quo político y moral, combatían por el derecho de los seres humanos al placer, y dignificaban un instinto animal transformándolo en quehacer creativo, en obra de arte.

He dado un largo rodeo para llegar a un asunto capital de esta charla: ¿de qué manera ha influido el periodismo en la civilización del espectáculo y esta en aquel?

De entrada, digamos que la frontera que tradicionalmente separaba al periodismo serio del escandaloso y amarillo ha ido perdiendo nitidez, llenándose de agujeros hasta en muchos casos evaporarse, al extremo de que a veces resulta difícil en nuestros días establecer aquella diferencia en los distintos medios de información. Porque una de las consecuencias de convertir el entretenimiento y la diversión en el valor supremo de una época es que, en el campo de la información, insensiblemente ello va produciendo también un trastorno recóndito de las prioridades: las noticias pasan a ser importantes o secundarias sobre todo, y a veces exclusivamente, no tanto por su significación económica, política, cultural y social como por su carácter novedoso, sorprendente, insólito, escandaloso y espectacular. Sin que se lo haya propuesto el periodismo de nuestros días, siguiendo el mandato cultural imperante, busca entretener y divertir informando, con el resultado inevitable de fomentar, gracias a esta sutil deformación de sus objetivos tradicionales, una prensa también light, ligera, amena, superficial y entretenida que, en los casos extremos, si no tiene a la mano informaciones de esta índole sobre las que dar cuenta, ella misma las fabrica.

Por eso, no debe llamarnos la atención que los casos más notables de conquista de grandes públicos por órganos de prensa los alcancen hoy no las publicaciones serias, las que buscan el rigor, la verdad y la objetividad en la descripción de la actualidad, sino las llamadas "revistas del corazón", las únicas que desmienten con sus ediciones millonarias el axioma según el cual en nuestra época el periodismo de papel se encoge y retrocede ante la competencia del audiovisual. Esto sólo vale para la prensa que todavía trata, remando contra la corriente, de ser responsable, de informar antes que entretener o divertir al lector. Pero ¿qué decir de un fenómeno como el de Hola? Esa revista, que ahora se publica no sólo en español, sino en cuatro o cinco idiomas, es ávidamente leída –acaso sería más exacto decir hojeada– por millones de lectores en el mundo entero –los de los países más cultos del planeta entre ellos, como Francia e Inglaterra– que, está demostrado, la pasan muy bien con las noticias sobre cómo se casan, descasan, recasan, visten, desvisten, se pelean, se amistan y dispensan sus millones, sus caprichos y sus gustos, disgustos y malos gustos los ricos, triunfadores y famosos de este valle de lágrimas. Yo vivía en Londres cuando apareció la versión inglesa de Hola, Hello, y he visto con mis propios ojos la vertiginosa rapidez con que aquella criatura periodística española conquistó a la tierra de Shakespeare. Por eso, no es exagerado decir que Hola y congéneres son los productos

periodísticos más genuinos de la civilización del espectáculo.

Convertir la información en un instrumento de diversión es abrir poco a poco las puertas de la legitimidad y conferir respetabilidad a lo que, antes, se refugiaba en un periodismo marginal y casi clandestino: el escándalo, la infidencia, el chisme, la violación de la privacidad, cuando no –en los casos peores– al libelo, la calumnia y el infundio.

Porque no existe forma más eficaz de entretener y divertir que alimentando las bajas pasiones del común de los mortales. Entre estas ocupa un lugar epónimo la revelación de la intimidad del prójimo, sobre todo si el prójimo es una figura pública, conocida y prestigiada. Este es un deporte que el periodismo de nuestros días practica sin escrúpulos, amparado en el derecho a la libertad de información, y, aunque existen leyes al respecto y algunas veces –raras veces– hay procesos y sentencias jurídicas que penalizan los excesos, la verdad es que se trata de una costumbre cada vez más generalizada que ha conseguido, de hecho, que en nuestra época la privacidad desaparezca, que ningún rincón de la vida de cualquiera que ocupe la escena pública se libre de ser investigado, revelado y explotado a fin de saciar esa hambre voraz de entretenimiento y diversión que periódicos, revistas y programas de información están obligados a tener en cuenta si quieren sobrevivir y no ser expulsados del mercado. Al mismo tiempo que actúan así, en respuesta a una exigencia de su público, los órganos de prensa, sin quererlo y sin saberlo, contribuyen mejor que nadie a consolidar esa civilización light que ha dado a la frivolidad la supremacía que antes tuvieron las ideas y las realizaciones artísticas.

En un artículo reciente, "No hay piedad para Ingrid ni Clara",2 Tomás Eloy Martínez se indignaba con el acoso a que han sometido los periodistas practicantes del amarillismo a Ingrid Betancourt y a Clara Rojas, al ser liberadas, luego de seis años en las selvas colombianas secuestradas por las farc, con preguntas tan crueles y estúpidas como si las habían violado, si habían visto violar a otras cautivas o –esto a Clara Rojas– si había tratado de ahogar en un río al hijo que tuvo con un guerrillero. "Este periodismo –escribe Tomás Eloy Martínez– sigue esforzándose por convertir a las víctimas en piezas de un espectáculo que se presenta como información necesaria, pero cuya única función es saciar la curiosidad perversa de los consumidores del escándalo." Su protesta es justa, desde luego. Su error es suponer que "la curiosidad perversa de los consumidores del escándalo" es patrimonio de una minoría. No es verdad: esa curiosidad carcome a esas vastas mayorías a las que nos referimos cuando hablamos de "opinión pública", esa vocación maledicente, escabrosa y frívola es la que da el tono cultural de nuestro tiempo y la imperiosa demanda que la prensa toda, en grados distintos y con pericia y formas diferentes, está obligada a atender, tanto la llamada de calidad como la descaradamente escandalosa.

Otra materia que entretiene mucho a la gente es la catástrofe. Todas, desde los terremotos y maremotos hasta los crímenes en serie y, sobre todo, si en ellos hay los agravantes del sadismo y las perversiones sexuales. Por eso, en nuestra época, ni la prensa más seria puede evitar que sus páginas –o espacios– se vayan tiñendo de sangre, de cadáveres y de pedófilos. Porque este es un alimento morboso que necesita y reclama ese apetito de entretenimiento que inconscientemente presiona sobre los medios de comunicación por parte del público lector, oyente o espectador.

Desde luego que toda generalización es falaz y que no se puede meter en el mismo saco a todos por igual. Por supuesto que hay diferencias y que algunos órganos de prensa tratan de resistir la presión del medio en el que operan sin renunciar a los viejos paradigmas de seriedad, objetividad, rigor y fidelidad a la verdad, aunque ello sea aburrido y provoque en los lectores y oyentes el Gran Bostezo del que hablaba Octavio Paz. Señalo una tendencia que marca el quehacer periodístico de nuestro tiempo, sin desconocer que hay diferencias de profesionalismo, de conciencia y comportamiento ético entre los distintos órganos de prensa. Pero la triste verdad es que ningún diario, revista y programa informativo

de hoy puede sobrevivir –es decir, mantener un público fiel– si desobedece de manera absoluta los rasgos distintivos de la cultura predominante de la sociedad y el tiempo en el que opera. Desde luego que los grandes órganos de prensa no son meras veletas que deciden su línea editorial, su conducta moral y sus prelaciones informativas en función exclusiva de los sondeos de las agencias sobre los gustos del público. Su función es, también, orientar, asesorar, educar y dilucidar lo que es cierto o falso, justo e injusto, bello y execrable en el vertiginoso vórtice de la actualidad en la que el público se siente confuso y extraviado. Pero para que esta función sea posible es preciso tener un público. Y el órgano de prensa que no comulga en el altar del espectáculo corre hoy el riesgo de perderlo y dirigirse sólo a fantasmas.

Por eso, mi conclusión es pesimista. No está en poder del periodismo por sí solo cambiar la civilización del espectáculo, a la que ha contribuido parcialmente a forjar. Esta es una realidad enraizada en nuestro tiempo, la partida de nacimiento de las nuevas generaciones, una manera de ser, de vivir y acaso también de morir del mundo que nos ha tocado, a nosotros, los afortunados ciudadanos de estos países a los que la democracia, la libertad, las ideas, los valores, los libros, el arte y la literatura de Occidente nos han deparado el privilegio de convertir al entretenimiento pasajero en la aspiración suprema de la vida humana y el derecho de contemplar con cinismo y desdén todo lo que aburre, preocupa y nos recuerda que la vida no sólo es diversión, también drama, dolor, misterio y frustración.

Baudrillard y la sociedad simulacro

Gonçal Mayos Solsona

El filósofo francés Jean Baudrillard sostuvo que el destino y la condición de las sociedades avanzadas actuales es que cualquier hecho tiende a degradarse como tal y a pasar a ser espectáculo u objeto de consumo, al margen de que sea verídico o falso. Informaciones e interpretaciones, emitidas y recibidas en alud, se igualan en calidad de meros simulacros de la realidad.

La sociedad avanzada actual se caracteriza por una doble concentración humana: la concentración física en grandes urbes o enormes zonas metropolitanas y, paralelamente, la conexión telemática en grandes redes comunicativas que potencialmente enlazan todo el planeta en una sola “globalización”. Esta doble intensísima interacción humana en las ciudades modernas y en la “telépolis” o “cosmópolis” global que es Internet es la clave para la condición humana contemporánea y provoca fenómenos significativos.

Por un lado, ahora se constata como nunca el ideal humanista que el antiguo romano Terencio formuló: “Humano soy, y nada de lo humano me es ajeno”, aunque solo sea porque nada de lo humano (o que afecte a otros humanos) nos es verdaderamente ajeno, es decir, no nos afecta o nos deja indiferentes. Desde las nuevas pandemias que vivimos hasta la actual crisis económica global, se constata el riesgo (como destaca el sociólogo Ulrich Beck) de que cualquier cosa –por lejana que parezca– nos afecte y, además, con una gran velocidad y consecuencias imprevisibles. Guste o no, somos más que nunca “una humanidad”, sin compartimientos estancos; somos una “aldea global” (McLuhan) tanto telemática como físicamente.

Sin embargo, por otro lado, la enorme concentración humana en pululantes

metrópolis y en una única red no siempre ha facilitado la comprensión intrahumana ni, aún menos, la intelección de lo que podemos denominar la "realidad" ni la vinculación empática con una "verdad" que se desprenda de ella. Paradójicamente, la globalización telemática, económica, tecnológica o turística parece alejarnos violentamente del "mundo", la "realidad" o la "verdad de las cosas", más que aproximarnos suavemente a ella. Esta es quizás la gran paradoja de la sociedad avanzada centrada en las tecnologías de la comunicación, de la "sociedad del conocimiento", de la "condición posmoderna"...

Eso es, en otros términos, lo que fascinaba al filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard –precisamente, ahora se celebran los ochenta años de su nacimiento. Mucho más radical y consecuentemente que la mayor parte de sus coetáneos, Baudrillard destacó la interferencia constante de cualquier traza de "verdad" como la característica clave de las sociedades avanzadas. La acelerada circulación de informaciones y el choque constante de las infinitas interpretaciones (también las manipulaciones conscientes) tienden a igualarlas en forma de "simulacros". Se desvanece la distinción entre verídico y falso; como en la caverna platónica: solo hay imágenes entre imágenes, opiniones frente a otras opiniones, informaciones diversas, pero no "La Verdad".

Es más, Baudrillard insiste en que en las sociedades avanzadas actuales cualquier hecho, "realidad" o "verdad" tiende a degradarse, ya sea a "espectáculo", ya sea a "consumo", ya sea –indistinguiblemente– a ambas cosas. Por eso, actualmente, tanto la ciudad como Internet caen bajo el signo del consumo y el espectáculo; incluso la cultura se vive necesariamente como hecho "espectacular" y proceso "consumístico", con sus modos, sus mitos, sus efímeros panteones, los breves instantes de gloria –Warhol– que tan pronto otorga gratuitamente como olvida catalépticamente.

Según la teoría del simulacro de Baudrillard, este es el destino y la condición de la actual sociedad simulacro. En ella domina una mera apariencia de verdad que, además, esconde que solamente es una apariencia y, así, desvía la atención de la única "realidad" o "verdad" posible, que es, precisamente, el propio simulacro. Baudrillard dice: "El simulacro no es el que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero". El simulacro –cuando se sabe que lo es– no engaña, es lo que es (en su *epifanía*, como se dice en religión). El engaño tiene lugar cuando se quiere hacer pasar un simulacro por verdad; más radicalmente: cuando se dice que hay verdad, y no simulacro.

¿Como llegó Jean Baudrillard a unas ideas tan radicales y nihilistas? Ciertamente, teorizando sobre el hecho de que las sociedades avanzadas parecen cada vez más abocadas a la experiencia del simulacro, a ser sociedades simulacro. Pero también extrayendo las consecuencias más extremas y nihilistas de la rica, subversiva y muy radical generación filosófica a la que perteneció. Todos nacieron hace unos ochenta años en los frívolos pero también umbríos años veinte y principios de los treinta, marcados por el crac de 1929 y en los que se "empollaba el huevo de la serpiente" del nazismo y del gulag estaliniano, que ya apuntaban trágicamente en la Guerra Civil Española.

Era una época bastante similar a la actual: la "camuflada" pero ya relativamente antigua y muy importante crisis social irrumpe espectacularmente en las conciencias a través del profundo crac económico y de acontecimientos planetarios como el atentado de las Torres Gemelas; a partir de aquí, un pánico generalizado parece dispuesto a sacrificarlo todo a cambio de "seguridad", "recuperación económica"... o un simulacro creíble de ellas.

Maestros de pensamiento de la juventud radical

Estas vivencias marcaron profundamente (a pesar de las muy diversas actitudes) la generación de Jean Baudrillard (1929-2007). Entre los que le son más próximos, mencionaremos a los geniales analistas de la condición contemporánea (un poco más

viejos): Jean-François Lyotard (1924-1998), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984) y el norteamericano Andy Warhol (1928-1987), y los un poco más jóvenes: Jacques Derrida (1930-2004), Pierre Bourdieu (1930-2002) y Guy Debond (1931-1994).

Significativamente, todos ellos han muerto hace relativamente poco y sin embargo, además, siguen siendo unos de los analistas más citados sobre la crítica a la sociedad avanzada, la cultura de masas, la condición contemporánea..., y siguen siendo "maestros de pensamiento" de la juventud radical. Aparentemente y a dos años de su muerte, Jean Baudrillard parece más olvidado, a pesar de que, después de un tiempo bastante largo y oscuro, encarnaba la crítica más radical, iconoclasta y nihilista.

Recordemos que Baudrillard había escogido el papel –tan difícil como agradecido y transitado en el mundo cultural francés– de pasar a ser radical "crítico de los críticos". Baudrillard tomó nota de los análisis de su generación, ya muy radicales, para sacar de ellos conclusiones aún más radicales. Insistía en levantar una "sospecha" sobre las muchas sospechas de su generación (y que la época ciertamente favorecía) y a partir de estas. Este intento no era nada fácil; si ya costaba mucho asumir las críticas de pensadores como Lyotard, Warhol, Debond o Foucault, las radicalizaciones hiperbólicas de Baudrillard parecían delirantes.

Además, Baudrillard provenía de una familia humilde, se movía en los márgenes del mundo intelectual francés y tenía una formación aparentemente más ecléctica que sólida. Mezclaba estudios literarios, semióticos, estructuralistas, marxistas, de teoría de la comunicación, incluso de patafísica y el teatro del absurdo (Alfred Jerry) o el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Poco a poco, sin embargo, Baudrillard logró encarnar el modelo del *outsider* que se hace un lugar central en el debate intelectual a base de atrevimiento y polémica.

Se consagró a base de jugar a "aventajar" a los grandes nombres de su generación, denunciándolos como compañeros de viaje que se han quedado a medio camino o como críticos inconsecuentes que acaban temblando y claudicando ante la lógica de los propios pensamientos. Como un*alter ego* de Nietzsche, aunque más mundano y menos solitario, Baudrillard sigue una crítica generalizada muy similar, nihilista y radical. Sobre todo, adapta la crítica nietzscheana a la sociedad de consumo y de los *mass media,* que considera una "sociedad simulacro" (tanto porque es donde "adviene el simulacro" como porque ella misma no es más que un inmenso simulacro). Baudrillard afronta un radical "intercambio simbólico" que quiere subvertir el sistema mediante la sistemática "radicalización de todas las hipótesis" e imponiendo a todos los "modelos" o "simulacros" "una reversibilidad minuciosa" (*El intercambio simbólico y la muerte*, 1976).

Enfrentado tanto a los "conservadores" como a los "progresistas", Jean Baudrillard pasó a ser sociólogo en Nanterre en contra del omnipresente y entonces dominador Bourdieu. Participa en la Internacional Situacionista de Mayo del 68 junto a Debond, pero evoluciona mucho más allá y desarrolla una obra más completa. A pesar de estar muy próximo a él, desafía al marxismo al proclamar que la nueva base del orden social es el consumo y no la producción (*La sociedad del consumo,* 1970, y *Para una crítica de la economía política del signo,* 1972).

En un gesto espectacular que, además, intuye el agotamiento del estructuralismo francés (en el que se le enmarca), identifica y ataca con agudeza al pensador más radical, sistemático y potente del momento: Michel Foucault. Baudrillard se da a conocer masivamente con el libro *Olvidar a Foucault* (1977). Una vez más, intenta superar al crítico (Foucault), denunciando que este ha falseado o cortado abruptamente su crítica, y lo ha hecho por el viejo ídolo de la "voluntad de verdad". Baudrillard denuncia a Foucault porque este todavía cree –dice– en "la Verdad" como absoluto, identificándola con las relaciones de poder y con el poder configurador del poder (valga el juego de palabras).

Significativamente, Foucault no lo niega, sino que menosprecia a Baudrillard, acusándole de polemizar sin ningún otro fin que el de buscar la fama, en un juego completamente frívolo. En cierto sentido, Foucault tiene razón; pero Baudrillard considera demostrada su tesis y su superación crítica del crítico más radical que también se ha postrado ante el ídolo "Verdad" (reconstruido de acuerdo a su peculiar ideología). En todo caso, el mundo publicístico consagra el gesto de Baudrillard de desafiar al gran monstruo intelectual francés del momento, que (como Derrida) incluso ya era reconocido en el mundo anglosajón.

Ahora Baudrillard parece bastante libre y seguro para generalizar su análisis a los aspectos más variados y peculiares de la cultura contemporánea y de las sociedades avanzadas; es decir: la actual sociedad simulacro. Entonces, como un nuevo Tocqueville, se enfrenta al gran reto de analizar a la potencia líder (Estados Unidos) y a la gran metrópoli (Nueva York), que culminan las contradicciones y fascinaciones de la sociedad actual. En *América* (1986), Baudrillard teoriza con agudeza sobre el mundo que Andy Warhol (solo un año mayor) supo vivir y plasmar tanto genial como intuitivamente.

Baudrillard encuentra en el mundo norteamericano la manifestación más descarnada de la amenaza que se oculta tras las metrópolis actuales, la metrópoli física y la "cosmópolis" telemática: rehuir el simulacro para caer en la "hiperrealidad". Así pues, afirma que una misma fascinación o dialéctica fatal marca la búsqueda afanosa de la perfección corporal y la eterna juventud, de la moda *cool* y la personal identidad *way*, incluso del "conocimiento" y la "información"..., sin que importe en absoluto si solo se logra un simulacro que no se reconoce como a tal, una ficción o, aún peor, algo degradado a mero consumo y "espectáculo".

En una deriva hacia análisis cada vez más populares y publicísticos, Baudrillard insiste en que las sociedades avanzadas son el mundo del simulacro por el simulacro. Solo este es interesante y digno de ser teorizado, y el método correcto es reconocerlo así. En la cima de la popularidad de Baudrillard, incluso se considera de manera generalizada que la famosa película *Matrix* (1999) está marcada por su pensamiento. Ciertamente, Baudrillard lo niega: su sociedad del simulacro no es identificable con el engaño universal a que condena la humanidad la máquina "real y verdadera"*Matrix,* y la liberación que se plantea resulta francamente ridícula.

De la realidad al simulacro

Ya perseguido por una interpretación banal de su teoría del simulacro, en 1991 Baudrillard había publicado una de sus intervenciones más polémicas sobre la actualidad: el libro *La guerra de Iraq no ha tenido lugar*. Desarrollando un famoso aforismo de Canetti, profundiza en la inevitable transformación a mero simulacro de todo lo que es mostrado o revelado a través de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información. Glosa la famosa "transmisión en directo" de los bombardeos de Bagdad por la CNN, que, ciertamente, acababa degradada a una especie de juego de ordenador malo (además, en las antiguas pantallas verdes fosforescentes). Se pretendía mostrar el acontecimiento histórico en directo tejiendo unas borrosas trayectorias luminosas en el cielo, algún lejano fuego de hipotéticos impactos de misiles..., pero sin ningún sentido ni "acontecimiento humano" propiamente dichos. La muerte y los muertos, la sangre y el sufrimiento humanos, estaban totalmente elididos; la vida y, sobre todo, la muerte habían sido reducidas a un videojuego, escamoteadas.

Fuertemente criticado por este libro, que pocos leyeron o fueron más allá de sus primeras páginas, Baudrillard no disminuyó su intensidad en los análisis publicísticos de impacto masivo. En parte por su culpa, en parte por el personaje en que se había convertido y –en gran parte– porque los tiempos estaban cambiando drásticamente, las críticas a sus planteamientos se acentuaban. El momento político era angustiante, nuevas formas de nihilismo radical emergían en el horizonte y mucha gente estaba cansada de las derivas posmodernas. Todo eso iba en contra

de Baudrillard, que jugaba –como es natural en él– a radicalizarlo todo pese a su teoría del simulacro que parecía –y en algún sentido lo era– la quintaesencia del posmodernismo, el nihilismo, el relativismo y el cinismo contemporáneos.

Significativamente, cuando analizó el atentado del 11 de septiembre (en el que también se sustrajeron los cadáveres y el sufrimiento, y no se permitió la circulación de las fotos, etc.), Baudrillard tuvo que reconocer la realidad y maldad del terrorismo internacional. En un giro que sorprendió a muchos de sus seguidores, considera aquel atentado un "acontecimiento absoluto" (*Réquiem por las Torres Gemelas,* 2002, y El *espíritu del terrorismo,* 2002). Baudrillard parece admitir que por lo menos el mal en estado puro –si bien solo por unos instantes– rompe la "sociedad simulacro" y toda estrategia fatal con una presencia tan rotunda como Auschwitz. Jean Baudrillard recupera por unos instantes a Theodor W. Adorno o Primo Levi.

A pesar de ello, Baudrillard no olvida que las sociedades avanzadas se convierten en "sociedades simulacro", fatalmente capturadas por unas dinámicas que no pueden evitar porque las constituyen (*Las estrategias fatales*, 1983). Fascinadas por la infinita potencia de la seducción (*De la seducción,* 1979) que permite "dominar el universo simbólico" de mil maneras, las sociedades avanzadas no pueden escapar a ella "fatalmente" y su verdad o realidad radica tan solo en esta ilusión que las atraviesa y pasa a ser –eso sí– su gran fuerza productiva (*Simulacros y simulaciones*, 1981, y *La ilusión del fin*, 1992).

El conocimiento, en el centro de la producción y del consumo

La actual sociedad del conocimiento tiene en éste –recuerda Baudrillard– el gran sector productivo, pero también de consumo; el centro de toda oferta y toda demanda. Hoy sabemos –apenas dos años después de su muerte– que a la gran máquina central de fabricación de sueños y ficciones (la verdadera Matrix) ejemplificada por Hollywood, que la televisión ha convertido en objeto de consumo universal en cualquier momento del día, le nacen infinitas nuevas fuentes de simulacros: prácticamente cualquier ciudadano lo puede intentar vía You Tube o Twitter.

También muy próximo a Baudrillard se manifiesta el joven artista danés Olafur Eliasson: "Estamos siendo testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación. Ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, ambos modelos son reales. En consecuencia, podemos trabajar de un modo muy productivo con la realidad experimentada como conglomerado de modelos. Más que considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel. Los modelos [los simulacros] han pasado a ser coproductores de la realidad".

Una vez fallecido Baudrillard, el impacto de su teoría del simulacro no parece haber muerto con él. Como decía Nietzsche del nihilismo: el más siniestro de todos los huéspedes ha venido para quedarse. Aparentemente, eso no parecía preocupar a Baudrillard, ya que, como decía: si uno es fatalmente seducido por "producirse como ilusión", ¿qué le importa "morir como realidad"? También hemos apuntado que aparentemente algunos "acontecimientos absolutos" parecían haber roto esta despreocupación e –incluso– abrir la posibilidad de despertar del sueño fatal, de la tan seductora como fatal "estrategia" civilizadora y omnipresente en nuestra sociedad actual que teorizó Baudrillard: la sociedad simulacro.

Ahora bien, si es posible que haya despertar..., ¿por cuánto tiempo? ¿Hasta qué punto? ¿Se puede evitar recaer –además– bajo otras falacias equivalentes o –incluso– aún peores?

Guy Debord: el espectáculo, la mercancía y la inversión de la realidad

Jaime Abad Montesinos

1. Introducción

Rousseau comienza *El Contrato Social* diciendo lo siguiente: «El hombre nace libre, pero por todas partes está encadenado». Estas cadenas a las que se hace referencia son las de la injusticia y la tiranía del Antiguo Régimen, rasgos de un mundo que está viviendo sus últimos coletazos cuando se publica la obra y que sufrirá una conmoción definitiva con la Revolución Francesa. Si el ascenso de la burguesía al poder traerá consigo el final del estado absolutista y la implantación de unos derechos y libertades de primer orden, los movimientos sociales que surgirán a lo largo del siglo posterior prometerán la liberación definitiva del hombre de estas cadenas, el fin de la situación de esclavitud y opresión en la que vive, en defensa de la implantación de unos derechos sociales que permitan a todo ciudadano llevar una vida digna. Pero el siglo XX nos ha mostrado una realidad mucho menos optimista, nos ha mostrado que por debajo de tales derechos late la verdadera esclavitud, que gran parte de esas cadenas no son físicas, que la libertad aparentemente real oculta una esclavitud latente, unas cadenas residuales instaladas en nosotros, formas de vida y valores morales que hemos interiorizado, y que nos condicionan más de lo que quisiéramos creer, estableciéndose en la mayoría de los casos como mucho más relevantes en nuestra vida que cualquier otra cadena real. El siglo XX nos ha mostrado que la opresión continúa existiendo, aunque ha adoptado formas más difusas, menos evidentes, nos ha mostrado que el poder sigue jugando su partida en este tablero que es la realidad social, aunque ahora su centro se haya diluido, a lo largo de una red cada día más compleja.

Como señala Luis A. Bredlow: «los situacionistas estuvieron entre los primeros que se aventuraron por las vías del análisis y la denuncia de las nuevas formas de opresión propias de la sociedad del llamado bienestar». Pero su proyecto, feroz crítica contra la sociedad de su tiempo y contra el sistema establecido, es también una apuesta por la regeneración espiritual de los espacios humanos, la defensa de una nueva reestructuración de la vida. A finales de la década los sesenta Raoul Vaneigem dirá, en un texto clave del movimiento: «el mundo esta por rehacer». Esta frase, que apunta hacia el optimismo del porvenir, se inscribe, no obstante, en una tradición política y literaria que se remonta a finales del siglo XIX. Filosofía marxista y poética rimbaudiana se entrecruzan en una consigna vinculada estrechamente con propuestas cercanas al movimiento surrealista. El propio Breton había escrito, unas décadas antes: «'Transformar el mundo', ha dicho Marx; 'cambiar la vida', ha dicho Rimbaud: para nosotros estas dos consignas no son sino una». Arte y política, poesía y revolución, se darán la mano en este movimiento literario de vanguardia para alumbrar un cambio social, una nueva realidad vital.

Décadas después, el situacionismo apelará a la misma alianza: poesía y revolución para derruir las estructuras anquilosadas y crear un mundo renovado. No obstante, existe una radical diferencia entre el surrealismo y el situacionismo; allí donde el primero arranca de la región de los sueños, el segundo se hunde en la cotidianeidad de la vida ordinaria, verdadero terreno revolucionario; el lenguaje de lo onírico y la liberación del insconsciente se convertirán en la proclama revolucionaria y la poesía de la praxis. En todo ello, en la formación de la Internacional Situacionista y su deriva ideológica, jugará un papel esencial Guy Debord. Varias décadas nos separan de la publicación de *La sociedad del espectáculo*, sin duda la obra más famosa del autor y del movimiento Situacionista. Pero ella, feroz crítica contra la sociedad de su época y manifiesto revolucionario, frío pero certero

análisis de la realidad socioeconómica del capitalismo tardío, lejos de perderse en la bruma del tiempo, continúa presente hoy como antaño, perdurando como la interpretación de una situación cuya imagen se manifiesta consolidada en la actualidad de forma absoluta. Analizado por Debord en los años sesenta, el «espectáculo» nos rodea hoy más que nunca.

No obstante, esta obra de Debord no es un texto fácil, exige, sin duda, una lectura atenta. Como señala Jappe: "Para comprender las ideas que Debord expone en *La sociedad del espectáculo* (1967) resulta inevitable (…), analizar bien sus fuentes, a las que debe más de lo que se advierte a primera vista."

Ciertamente en dicho libro las citas no son abundantes. Y sin embargo, a pesar de las escasez de citas señaladas, es una obra atravesada de referencias a otros autores, especialmente a todos aquellos autores provenientes de la tradición marxista-hegeliana; referencias veladas, citas distorsionadas, tergiversadas, *détournements*, pasajes que se desplazan sin ser percibidos a simple vista, pero que forman un discurso con el que Debord no deja de dialogar en todo momento. Vamos a tomar dos de estas referencias, Marx y Hegel, como punto de partida para analizar la noción de *espectáculo*, dos alusiones que se deslizan al principio de la obra y que suponen dos rasgos clave para permitirnos atravesar el velo del espectáculo, recorrer el escenario donde se nos presenta, con vistas a ser capaces de mirar más allá del telón, de levantarlo, para ver qué se oculta al otro lado. Pero, no obstante, tal vez ya desde el comienzo sea ésta una empresa vana, y la imposibilidad marque el punto de partida de este recorrido, porque en verdad no exista nada al otro lado de la cortina. Tendría entonces razón Hegel al apuntar que, realmente, "tras la mencionada cortina o telón, (…) nada puede verse si no pasamos detrás de él, si no pasamos detrás de él también *nosotros*, digo, a fin tanto de poder ver como de que detrás haya algo que se pueda ver."

Y por lo tanto, hablar del espectáculo, sea hablar de nosotros mismos.

2. Una estructura velada

Sin duda la afirmación de Jappe respecto de los referentes de *La sociedad del espectáculo* es correcta, todo el ensayo de Debord debe mucho a las fuentes que está manejando y a las que está haciendo referencia, directa o indirectamente. Así pues, ante una primera aproximación a la pregunta: ¿qué se oculta, para Debord, tras la noción de *espectáculo*?, nos vemos obligados a tener en cuenta la existencia difusa de un diálogo con la obra de algunos autores. Pero, ¿hasta qué punto ese diálogo está lejos de ser claro, en qué medida resulta problemático? Trataremos de arrojar un poco de luz sobre esa cuestión.

Hemos de tener en cuenta un elemento aparentemente sin importancia pero muy relevante en verdad: en esta obra cada capítulo viene introducido por una cita. Esta cuestión podría parecer anecdótica si no fuese porque los epígrafes de cada capitulo se revelarán esenciales para entender el núcleo temático de cada uno. Feuerbach, Lukács, un periódico maoísta, un fragmento de una investigación, Shakespeare, Gracián, Maquiavelo, una carta de Ruge a Marx y, por último, Hegel, formarán un entramado y marco de referencia. Filosofía, pensamiento político, literatura y realidad cotidiana se dan la mano en el ritual de apertura de cada sección, como una mirada que discurre en el presente pero apoyada siempre en el pasado. Un claro guiño hacia los clásicos que justifica y avala todo lo que va a ser expuesto, y en cierta forma también lo dota de sentido, legitimación última de un pensamiento que se pretende, en cambio, revolucionario. Si Debord escoge como cita un breve fragmento de estas fuentes, es porque en ellas está ya apuntado el tema que va a desarrollar en cada uno de los capítulos, bien sea: la ilusión de la representación, el fetichismo de la mercancía, la tensión entre la unidad y la división en el seno de la vida social, los cambios históricos, el tiempo, la gestión del territorio, etc. Así pues, la elección de estos autores y tales fragmentos no es un hecho irrelevante, sino que se convierte en la puerta de entrada a la reflexión de Debord, el sustrato que vertebra los pensamientos reflejados en la obra. Este libro compuesto de tesis lanzadas al

lector como proclamas, puede leerse, por tanto, como un conjunto de reflexiones al hilo de las ideas expuestas en cada epígrafe, una critica a la sociedad post-industrial y un agudo diagnóstico de su tiempo, pero muy vinculado siempre con la tradición de pensamiento que proviene de la izquierda hegeliana.

Jappe ha señalado la importancia de las citas, pero gran parte de los lectores de Debord han visto en su obra únicamente una critica a la sociedad de consumo y a los medios de comunicación de masas; con ello, en medio del laberinto que es el libro, se pierde de vista la discusión presente en el texto. Es indudable la crítica realizada a los *mass media*, pero reducir nuestra lectura a eso es quedarnos en una visión superficial. Sin duda es la obra más representativa del movimiento Situacionista, pero una lectura atenta nos permite darnos cuenta de cuánto debe Debord a Hegel, Marx y Lukács, cómo traspasa las reivindicaciones socio-políticas originarias del movimiento Situacionista para mostrarse como un análisis profundo y polémico del devenir de las sociedades capitalistas contemporáneas, de la irrealidad vital en la que estamos instalados en tales sociedades donde el «espectáculo» reina por todas partes. Pero para también plantear la necesidad de pasar a la acción frente a esta situación. Como señala Jappe, "con los instrumentos de Marx y de Lukács, Debord tratará de forjar una teoría que permita comprender y combatir esta nueva forma de fetichismo que ha surgido entretanto y que llama «espectáculo»."

Recorrer ese camino que discurre entre Hegel, Marx y Debord, arrojando un poco de luz a cada paso, es nuestro propósito.

3. La mercancía marxista

La sociedad del espectáculo comienza diciendo: «La vida entera de las sociedades en las cuales reinan las condiciones modernas de producción se presenta como unas inmensa acumulación de *espectáculos*». Si vamos al primer volumen de *El Capital*, encontraremos que el primer capítulo empieza con las siguientes palabras: «La riqueza de las sociedades en las que domina el modelo de producción capitalista se presenta como un «enorme cúmulo de mercancías»». El paralelismo es evidente, sin duda Debord ha escogido empezar su obra con una clara referencia a la obra cumbre de Marx, pero haciendo uso de una cita distorsionada, el *détournament* de una frase, como habían promulgado los situacionistas en sus textos. Pero, aunque las frases guardan muchas similitudes entre sí, hemos de tener presente modificaciones muy relevantes, palabras cambiadas que muestran la distancia que se abre entre Marx y Debord, una distancia histórica y social, casi un siglo de diferencia, atravesado por dos guerras mundiales y por un sistema económico cuya maquinaria se ha convertido en soberana, ante una sociedad que, inoperante, ha perdido tal vez el rumbo y el timón de lo que antaño fue su dominio.

Aunque Debord ha mantenido, en este *détournamenet* de Marx, la misma estructura, ha cambiado «riqueza» por «vida» y «mercancía» por «espectáculo». ¿Acaso este desplazamiento terminológico no nos indica que nos encontramos bajo la órbita marxista pero instalados en otro espacio, que el pensamiento marxista, aún siendo válido en su análisis de la sociedad occidental debe ser ligeramente modificado para dar cuenta, de una forma más certera, de la verdadera realidad socio-económica ante la que se encuentra Debord? Como dirá más adelante: «el espectáculo es la *principal producción* de la sociedad actual». No obstante, el análisis marxista del fenómeno de la mercancía y el concepto mismo de mercancía, tal y como se ha desarrollado en las sociedades capitalistas, aun siendo válidos en su articulación, pierden validez al haber devenido la mercancía aquello que Debord llama «espectáculo», y que considerará, como se ha visto, como el rasgo mas representativo de la productividad económica contemporánea. Una productividad que ya deja de medirse en función de la acumulación de riquezas y beneficios, para pasar a moverse en el ámbito mucho más abstracto, más irreal, de la producción de imágenes, un ámbito que atraviesa todos los espacios de la vida humana, un producto de la sociedad contemporánea que se ha objetivado hasta tal grado, que ha devenido una realidad autónoma.

No obstante esto mismo ya estaba señalado por Lukács en su obra *Historia y conciencia de clase*, décadas antes de que Debord escribiese *La sociedad del espectáculo*. En esta obra de Lukács, que ejercerá una profunda influencia en la obra de Debord, se destaca el papel central de la noción de «fetichismo de la mercancía» dentro del pensamiento marxista. Sobre esta cuestión dirá Lukács: "antes de tratar el problema mismo tenemos que dejar en claro que el problema del fetichismo de la mercancía es un problema *específico* de nuestra época, un problema del capitalismo *moderno*."

Así pues, esta problemática estructural de las sociedades capitalistas contemporáneas, se convertirá en central para Lukács en su relectura del marxismo, un rasgo esencial para entender el presente, no únicamente desde un punto de vista económico sino en todos los niveles de la vida. El intercambio de mercancías es algo propio de cualquier estructura comercial, ya desde antaño, no obstante el carácter de autonomía de la mercancía, la sacralización y la existencia objetiva que ha adquirido en las sociedades post-industriales, son todos ellos rasgos propios que diferencian a éstas de cualquier sociedad pre-industrial. Este proceso por el que un producto o una abstracción terminan convirtiéndose en el seno de una sociedad en una cosa dotada de existencia propia, de una existencia fantasmagórica, espectral y autosuficiente recibirá el nombre de «reificación» (*Verdinglichung*). No obstante, continúa diciendo Lukács: "lo que aquí importa es otra cosa. En qué medida el tráfico mercantil y sus consecuencias estructurales son capaces de influir en la vida *entera* de la sociedad, igual la externa que la interna."

Esta afirmación nos muestra el distanciamiento de Lukács respecto de Marx en lo que concierne a la noción de «fetichismo de la mercancía», al mismo tiempo que hace presente la posterior influencia que ejercerá la interpretación de aquel sobre el pensamiento de Debord. Mientras Marx limitaba el problema del fetichismo a la esfera económica, para Lukács, como hemos visto, este fetichismo se desplazará a lo largo de todos los estratos de la vida social, formando así un entramado, una retícula que supera lo económico, y que en Debord se convertirá en el «espectáculo». Una cuestión esencial del fenómeno de la «reificación» tal como lo presenta Lukács, es que afecta no sólo a las relaciones de producción, es decir la vida externa, sino también a los aspectos *internos* de la existencia humana: valores morales, creencias religiosas, disciplinas artísticas, etc. Dicho en terminología marxista: el fenómeno de la reificacion condiciona la infraestructura al igual que la superestructura. Este hecho contradice uno de los supuestos básicos del materialismo histórico que afirma que la superestructura (formas jurídicas y políticas, filosofía, religión, arte, ciencia...) depende de la infraestructura (fuerzas productivas y relaciones de producción). La noción de espectáculo llevará al extremo este planteamiento de Lukács, según Debord dicha noción incide en tal medida en las relaciones sociales, que tendrá como consecuencia la hipertrofia de las mismas, pero una hipertrofia marcada por la irrealidad, como ha señalado Jappe: «El concepto de espectáculo parece absolutizar lo que se puede llamar la superestructura, la esfera de la circulación, la esfera del consumo, lo social».

4. El devenir del mundo invertido

El espectáculo es una realidad fantasmagórica que ha devenido central, así lo expone Debord en una de las primeras tesis de su obra: "El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración sobreañadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante."

Si el análisis del fetichismo de la mercancía propuesto por Marx y Lukács es la antesala de la noción de espectáculo de Debord, una vez nos encontramos metidos de lleno dentro del mundo espectacular, avanzando un poco más a través de las paginas de *La sociedad del espectáculo*, nos daremos cuenta de que este mundo es, en definitiva, el «mundo invertido»

hegeliano. Aquella figura que aparece brevemente en la *Fenomenología del espíritu* casi al final del capítulo III.

Como se ha dicho anteriormente, el espectáculo se instala en aquello que Marx llama la superestructura, destacándola frente a la infraestructura, convirtiéndola en el vértice sobre el que apoyar toda fuerza productiva o relación de producción, el objetivo final hacia el que dirigir todo esfuerzo. Si por algo se caracterizan las sociedades capitalistas es por la enorme acumulación de mercancías, pero mercancías que a lo largo del siglo XX se han convertido en copias de sí mismas. Allí donde las sociedades de la industrialización naciente querían producir y vender productos, las sociedades post-industriales venden sueños, representaciones de la vida, imágenes del mundo, deseos que han alcanzado tal grado de autonomía que se han constituido como verdaderos «entes», conformando así un mundo irreal devenido en real. Es en este aspecto donde será esencial el papel que jugará la figura hegeliana de «mundo invertido».

Decía Gadamer que esta noción de «mundo invertido» resulta central en el conjunto de la *Fenomenología del espíritu*, el propio Debord la cita directamente en la tesis novena: «En un mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso», aunque ya la ha anticipado de forma indirecta en la segunda tesis: «El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente». ¿Pero qué es esta idea de *mundo invertido*? ¿Qué papel juega en la *Fenomenología* y por qué la utiliza Debord?

La figura del «mundo invertido» en la *Fenomenología* viene a continuación de la noción de fuerza, en este punto nos encontramos todavía en la dialéctica de la conciencia, recorriendo el capítulo dedicado al entendimiento. Éste tomará como punto de partida el resultado del capítulo precedente: lo universal incondicionado, unidad del *ser para sí* y *ser para otro*. Pero allí donde la percepción encontraba la «cosa» y sus «propiedades» y daba con su incapacidad de pensarlos de forma conjunta, el entendimiento hallará la fuerza y el juego de fuerzas, «es propiamente al entendimiento [*Vesrtand, dianoia*] a quien pertenece el concepto de fuerza». La limitación de la percepción, respecto de la cosa en su exterioridad, en sus propiedades, ha desaparecido en el entendimiento. Éste se hunde a un nivel más profundo y descubre que por debajo de las propiedades se encuentran las fuerzas, que lo existente es un juego de fuerzas, la tensión reciproca entre ellas: entre una fuerza que quiere exteriorizarse y otra que le solicita la exteriorización, dos elementos contrapuestos que no son sino parte de un mismo proceso. La relación dialéctica que se establece entre las fuerzas será la antesala del mundo invertido.El entendimiento ha trascendido la posición de la percepción y va a dirigir su mirada hacia el interior de la cosa, «[y la conciencia, ahora como entendimiento] *mira* (*a través de ese medio que es el juego de fuerzas*) *mira, digo, en el verdadero trasfondo de las cosas*».

Ahora bien, esa relación entre el entendimiento y el interior viene mediada por aquel *ser* desarrollado por la fuerza: el *fenómeno*, un «*todo* de apariencia [*Ganzes des Scheins*]». Nos encontramos por tanto con dos realidades: por un lado el fenómeno en su aparecer al entendimiento; por otro, aquello que Hegel llama lo *Verdadero Interior*, el interior de la cosa, ubicado más allá de su aparición fenoménica: "en este Verdadero interior, digo, es donde empieza abriéndose ahora, por encima del mundo *sensible* en cuanto mundo *fenoménico*, un mundo *suprasensible* como el verdadero mundo, sobre el *más-acá* desapareciente se abre un *más-allá* permanente y durable."

Empezamos pues a ver perfilarse un conflicto entre dos espacios de la realidad, cada vez más distantes: por una parte, el mundo de los fenómenos, una realidad siempre cambiante, fugaz y esquiva; por otra parte, un mundo suprasensible, que nos remite al interior del mundo que nos rodea, un mundo de quietud, donde el entendimiento buscará las leyes inmutables, inalterables ante cualquier cambio. Para Debord el espectáculo remitirá directamente a este mundo suprasensible: "Es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por «cosas suprasensibles aunque sensibles»

que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia."

El entendimiento, que quiere dar con la esencia de las cosas, necesita desplazarse hacia el interior de lo que le rodea, pero para ello tiene que recurrir al fenómeno como mediador, ya que éste es quien «anuda al entendimiento con el interior». Pero el fenómeno es una realidad cambiante y múltiple, en lugar de acercar al entendimiento hacia aquella esencia que busca lo irá apartando de su camino, como señala Garaudy, el fenómeno adopta la apariencia de una «pantalla» entre el entendimiento y el interior de las cosas.

Ante la mirada de nuestro entendimiento el fenómeno se presenta emborronando la visión del mundo que nos rodea. Pero en este punto del devenir de la dialéctica, el entendimiento aún busca esas leyes inmutables. No obstante, la esencia de lo que acontece, la explicación buscada en el interior de las cosas, es el «concepto» en su desplegarse, "pero en cuanto el *concepto* como concepto del entendimiento es lo mismo que el *interior* de las cosas [es lo mismo que el *logos* de las cosas], resulta que *este cambio se convierte* para él [para el entendimiento] en *ley del interior*."

Así pues, el entendimiento, que buscaba en el interior aquello que resistiese al cambio, hará la experiencia de que si lo interno del mundo es la esencia de lo que acontece, entonces tiene que dar cuenta del cambio mismo. Allí donde buscaba la quietud y lo inmutable dará con la verdadera esencia de un mundo en constante movimiento. Por tanto, lo que creía verdad eterna se le va a deshacer entre los dedos, apareciéndose como convertida en su contrario. La quietud anhelada se va a convertir, para el entendimiento, en un movimiento que duplicará el mundo suprasensible, creando una segunda imagen de éste, invertida respecto de la primera.

Llegamos pues a la figura del mundo invertido. Aquel mundo suprasensible hacia el cual dirigía su mirada el entendimiento, ese reino tranquilo de leyes, donde hallar una verdad inmune al cambio que acontece en el mundo fenoménico, se ha dado la vuelta, ha devenido el origen de toda la irrealidad del mundo apareciente, en palabras de Hegel: "Aquello primero y suprasensible, es decir, el tranquilo o quieto reino de las leyes, que no era sino copia inmediata o reflejo inmediato del mundo percibido, se muda en lo contrario [es decir, experimenta una inversión que lo convierte en lo contrario], la ley era en principio lo que permanece igual a sí mismo así como sus diferencias pero ahora queda puesto y establecido que ambas cosas son más bien lo contrarío de sí mismas, (…) Este segundo mundo suprasensible es de esta forma el mundo *al revés* [*o del revés*]."

Esta inversión va a desplazarse al mundo espectacular. Si el espectáculo parecía que se nos había presentado, en un primer término, como una pantalla entre nosotros y el mundo, una mirada más certera hacia tal fenómeno nos permitirá apreciar, como ha señalado Debord en la tesis 6 de *La sociedad del espectáculo*, que el espectáculo no es una realidad ajena al mundo sino la verdadera realidad de éste, ella es su verdadera esencia autoproducida, resultado de los modos de producción dominantes. Como señala Hyppolite en su comentario sobre la *Fenomenología*: «no hay que buscar el mundo invertido *en otro mundo*, sino que se halla presente en este mundo, que a la vez es él mismo y su otro». Si la conciencia hegeliana, en esta fase de su desarrollo espiritual, pretende superar las apariencias de lo fenoménico en su presencia espectacular, dirigiéndose a las regiones internas de la realidad, encontrará que allí mismo está instalado el espectáculo en su esencia, él es el corazón mismo de esta sociedad que ha devenido irreal. Así pues, en la obra de Debord, en paralelo a la obra hegeliana, el mundo se le va a volver del revés a la conciencia. Buscar un interior inmutable para la conciencia es una empresa vana, porque en dicho interior late la irrealidad en constante movimiento, es el mundo invertido que

produce como esencia lo inesencial, lo cambiante, lo banal, un mundo cuya esencia es el espectáculo en su firme aparecer como tal. Hemos atravesado el telón y nos hemos dado cuenta de que lo que esperábamos encontrar se ha esfumado, es más nunca hubo allí nada que buscar. Hegel, entonces, tenía razón.

Ahora bien, existe una diferencia evidente entre Hegel y Debord respecto de la noción de «mundo invertido». Para el primero, este concepto es una etapa en el desarrollo de la conciencia, una figura que será superada conforme ella tome conciencia de sí, cuando sea consciente de que ella es lo que está detrás del telón. Sin embargo, para Debord, la inversión del mundo ha devenido el estado perpetuo de lo real, la permanencia de un tiempo marcado por la acumulación fugaz de irrealidades, donde la conciencia ha optado por tomar el camino del sueño y de la ausencia.

5. La imagen en el espejo

El mundo del espectáculo nos rodea por todas partes, es lo cotidiano y a la vez la esencia de lo cotidiano, una realidad distorsionadora que se ha desplazado hacia el centro sobre el que gravita el mundo humano, y, como hemos visto, va a darle la vuelta a la realidad, convirtiéndose así en un «mundo realmente invertido». En un escrito de Daniel Blanchard de los años noventa, en el que rememora su relación con Guy Debord, durante la época de la «Internacional Situacionista» y «Socialismo o Barbarie», hace referencia al papel central que juega, en la obra de aquel, la noción de espejo. Tal y como señala Blanchard: «la figura del espejo –el espejo que esposa más o menos la imagen fluctuante de lo real, pero que al mismo tiempo la invierte– unifica profundamente el trabajo de Debord». Este espejo es el espectáculo mismo, copia invertida de un mundo que ha perdido toda esencialidad, elemento distorsionador de una realidad convertida en mera imagen apareciente, un reflejo que pide ser contemplado como una banalidad sin contenido ni relevancia.

La tensión dialéctica entre mundo humano y mundo espectacular se ha resuelto a favor de éste último, poniendo, con ello, la falsedad de la apariencia como verdadera, él mismo es «la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia». Por ello puede decir Debord que éste es el verdadero mundo invertido, allí donde el progreso histórico y social, oponiéndose a la visión hegeliana, no se encamina hacia la verdad sino hacia la falsedad. La crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como «la *negación* visible de la vida; como una negación de la vida que *se ha hecho visible*». Así la distorsión queda consumada, el espectáculo niega la vida e instala dicha negación como realidad última, espectacular y autónoma. La verdad de la vida queda reducida a un momento del devenir de esta dialéctica imparable que desemboca en la falsedad de la apariencia. La única verdad es la realidad invertida del planteamiento hegeliano: toda etapa aparentemente real es un paso más en el progreso del espectáculo, un devenir invertido que en vez de progresar hacia la verdad progresa en el aumento de la irrealidad, donde ésta cobra más y más autonomía, donde la verdad ha quedado desplazada a ser una etapa previa de la falsedad, terminando por instaurar a ésta última como la verdadera realidad. No existe, por tanto, un progreso hacia la obtención de la verdad sino hacia la acumulación de mercancías, concentradas hasta tal grado de abstracción que han devenido irreales, representaciones de ellas mismas que consideramos como verdaderas realidades. La inversión ha quedado completada: cada noción así fijada no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.

El espectáculo es el mundo invertido hegeliano porque le ha dado la vuelta a la vida, se ha desdoblado en él mismo y su contrario, poniendo como verdadera esencia su yo irreal que aparece como imagen de sí. Pero como ha señalado Hyppolite no es un mundo transcendente, sino que es éste mismo, proyectado como ideal y como inversión.

Ahora bien, si hemos visto la comparación que ha presentado Blanchard entre la noción de espectáculo para Debord y la imagen del espejo; Gadamer, en su texto sobre la figura del mundo invertido hegeliano, recurrirá igualmente a hacer uso de la analogía con el espejo. ¿Acaso no hace esto más patente los estrechos vínculos existentes entre ambos: espectáculo y mundo invertido? El mundo que nos rodea es él mismo y su imagen reflejada en un espejo, un espejo que es la esencia misma del espectáculo, el desdoblamiento del mundo en otra realidad cada día mas autosuficiente. Sin duda tiene razón Gadamer, cuando añade que esta característica es la clave de toda «sátira», cuestión que puede ser extendida a la noción de espectáculo. El espectáculo es la inversión satírica del mundo real, es el mundo devenido en su propia parodia, la vida reducida al acaparamiento de bienes de consumo cada día más efímeros, la apología de una vida que afirma su propia fugacidad autocomplaciente mientras se ve a sí misma y a la imagen de su felicidad a través de una pantalla. La consecuencia de todo ello es que la productividad espectacular deja de dirigirse hacia la potenciación de nuevas posibilidades de vida, para destinarse a una acumulación desorbitada de mercancías que ahogan la vida, hacia la producción de falsedades sacralizadas que alejan nuestra mirada de una vida que se difumina. Vivimos el espectáculo, dentro de él, a través de él, nuestra vida está tan mediatizada por las imágenes del espectáculo que no podemos imaginar que pueda existir otro lado del espejo, ésta es nuestra comedia, la representación cotidiana de una parodia de la vida. Mientras nuestra existencia se diluye cada día más, dentro de unos bordes cada vez más reducidos, aquellos que el espectáculo nos impone de forma velada, con nuestro consentimiento complaciente, todos los días.

6. El mundo espectacular y la vida enajenada

En el centro de todas las cuestiones propuestas por Debord y por los situacionistas es imposible no ver el legado de Marx, especialmente en la noción de mercancía, pero también en la de «alineación», la estrecha relación entre ambas será esencial en Marx y también en Debord. El espectáculo, cuyo juego de fuerzas desplegado ha invertido el mundo, es la consolidación de la alienación definitiva, el pulso ganando a un mundo, cuya población, instalada en la imagen desdoblada de éste, lo siente cada vez más lejano. Ello mismo aparece ya expuesto en los textos de la Internacional Situacionista, donde se dice: "Lo extraño rodea por todas partes al hombre convirtiéndolo en un extraño en su propio mundo. El bárbaro ya no está en los confines de la Tierra, sino aquí, convertido precisamente en bárbaro por su participación obligada en el consumo jerarquizado."

Aunque Debord será más explicito, unos años después, en la tesis 32 de su obra: «El espectáculo en la sociedad corresponde a una fabricación concreta de la alienación». Espectáculo y alienación se dan la mano consumando la esclavitud definitiva, la que se oculta bajo la aparente felicidad y bienestar, las cuales van a pasar a ser cuantificables en función de la mercancía disponible. Así pues, la nueva medida de bienestar será la cantidad de mercancía acumulada, que queda instaurada como condición de posibilidad de una felicidad enajenante. Porque los tiempos del espectáculo son, en definitiva, los tiempos de la primacía de lo económico frente a lo social, los tiempos de la hipertrofia de la economía, hasta tal grado, que ha devorado la política, convirtiéndola en subordinada. Hoy, décadas después de la publicación de *La sociedad del espectáculo,* tal visión de la sociedad contemporánea no ha hecho más que consolidarse.

Pero la fuerza del espectáculo reside en su apariencia beatifica y reconciliadora, tan falsa como irreal. En un mundo cada vez más fragmentado y disperso el espectáculo muestra un modelo aparente de unificación. En una sociedad cada vez mas atomizada el espectáculo unifica conductas y caracteres, pero los unifica en la dispersión, recompone los fragmentos de la sociedad en el plano de la representación, mostrando una imagen vacía de reconciliación social, como el destino último de una larga noche reparadora plagada de sombras. En un mundo donde únicamente existen conciencias dispersas, inmersas en un

entramado de relaciones sociales irreales, los avances en nuevas tecnologías y realidad virtual no hacen sino poner de manifiesto esta cuestión apuntada por Debord: el espacio social tiende a desaparecer y la única forma de interacción viene mediada por el espectáculo, es ya el espectáculo mismo como único nexo social posible, en su carácter de «relación social entre personas, mediatizada por las imágenes». Tengamos presente que respecto de la mercancía había dicho Marx, que su carácter de fetiche sacralizado "consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo, (…), en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre objetos, existente al margen de los productores."

Como hemos visto, el espectáculo es la absolutización de este fenómeno, la instauración de la mercancía como centro de toda vida humana, la totalización del mercantilismo hasta llegar a afectar a las relaciones humanas. Pero la mediación de la mercancía, instalada como núcleo social, es su *otro* presentado como imagen de sí, como copia invertida e irreal, un mundo al otro lado del espejo que recompone en la retina del espectador los fragmentos dispersos de una realidad ausente. La consecuencia de todo ello, como apunta Fernandez-Savater, es que: «La sociedad del espectáculo es, sobre todo, una sociedad *sin política*». En un mundo donde la forma-imagen se ha convertido en la única realidad, todo discurso sobre el correcto funcionamiento del entramado social ha quedado imposibilitado. El único diálogo posible es, en verdad, un monologo absoluto, el discurso vacío del espectáculo en su cadena incesante de imágenes, que condenan al espectador a una vida contemplativa eternizada. La política resulta imposible porque todo espacio de discusión civil ha quedado borrado, allí donde la organización social ha sido reducida a un mero cálculo estratégico determinado por las leyes de mercado. En este mundo de principios del siglo XXI, donde la economía lo invade todo, convirtiéndose en un verdadero peligro a gran escala, los espacios públicos han sido secuestrados por un espectáculo totalizador, que impone la incomunicación y el aislamiento como estado mental perpetuo de una sociedad que parece haber renunciado a su autonomía.

7. De la teoría a la praxis

El espectáculo es el mundo de la mercancía acumulada como imagen de sí hasta tal grado que ha terminado por invertir las categorías ontológicas de verdad/falsedad, realidad/irrealidad, convirtiendo la falsedad en verdad. Se ha impuesto a sí mismo como verdadera realidad de un mundo que ha ocultado bajo capas de imágenes, es la consolidación definitiva del verso de Rimbaud que dice: «La verdadera vida está ausente». Pero esta realidad desdoblada como copia de sí, como espejo distorsionado de una ausencia, pide ser contemplada y adorada como un nuevo ídolo, nuevo mito contemporáneo de progreso y bienestar. Esta pasividad del espectador ante el espectáculo que le rodea, herencia de una tradición de pensamiento que prima al *logos* frente a la *praxis*, será profundamente criticada por Debord: "El espectáculo es el heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la actividad, dominada por las categorías del *ver* (…). No realiza la filosofía, filosofiza la realidad. Es la vida concreta de todos que se ha degradado en universo *especulativo*."

La *vita contemplativa* ha conducido inevitablemente a la alienación del sujeto, haciéndole consciente de la distancia insalvable que se abre entre él y el mundo que le rodea. La esencia humana para Debord, al contrario de la tradición occidental, se encuentra en su *praxis* vital, el sujeto no es su pensamiento sino su actividad, inscrita en un mundo cuyo referente último es la actividad política. Así pues, no-actuar es en definitiva no-vivir, no vivir como ser humano es ser cómplice del espectáculo, aceptar sus designios y renunciar a nuestras capacidades. Porque si a algo nos ha incitado Debord y los situacionistas es a ser actores de nuestra propia vida, no meros espectadores, sino parte activa en la tragicomedia de todos los días. Porque en verdad la vida cotidiana es el espacio de la acción, el campo de batalla donde se dan todas

las luchas, y la acción política el medio para lograr el cambio. Si el espectáculo es alienante es porque reduce nuestra capacidad de reacción, nuestra capacidad de vivir, en definitiva. Así, el individuo ha devenido un espectador que ha renunciado a la acción a favor de la contemplación, la cual, para Debord, niega la vida y nos aleja de nosotros mismos, porque el espectador «cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo».

En este rechazo de la filosofía especulativa, en su apuesta por un pensamiento que se entrecruza con la praxis vital, Debord nuevamente se posiciona junto a Marx, es imposible no tener presente aquí las *Tesis sobre Feuerbach*, que están en el centro de la critica al pensamiento abstracto en Debord. En la nota preliminar a la edición de 1888 de la obra: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana,* Engels hace referencia a tales tesis como un texto fragmentario, apenas unas notas de Marx no destinadas a su publicación, «pero de un valor inapreciable, por ser el primer documento en que se contiene el germen genial de la nueva concepción del mundo». Este mundo hacia el que apunta Engels es un mundo reinvertido, donde lo abstracto se determina por lo concreto, donde la vida es vista en su carácter esencialmente práctico frente a cualquier mistificación. Precisamente el «espectáculo» de Debord es lo opuesto a ese mundo del que habla Engels, el mundo espectacular es aquél que mantiene la inversión, donde la realidad se ha convertido en representación de sí misma y la imagen en centro de la vida, es lo *otro* presentándose como nosotros mismos, llegado a tal punto de acumulación que nos atraviesa la piel y los huesos. El proyecto de los situacionistas y de Debord, enlazará estrechamente con aquella concepción del mundo expuesta por Engels. No obstante, aunque Marx es siempre el referente, es indudable que en último término ambos se encuentran bajo la larga estela hegeliana, ellos y todo el pensamiento revolucionario del siglo XIX y parte del XX. En su tesis 78 Debord dirá: "El pensamiento de la historia no puede ser salvado más que deviniendo pensamiento práctico; y la práctica del proletariado como clase revolucionaria no puede ser menos que la conciencia histórica operando sobre la totalidad de su mundo. Todas las corrientes teóricas del movimiento obrero *revolucionario* han surgido de un enfrentamiento crítico con el pensamiento hegeliano, tanto en Marx como en Stirner o Bakunin."

Toda filosofía que quiera dar cuenta de los acontecimientos históricos debe abandonar las regiones especulativas y volver su vista hacia la praxis. Las *Tesis sobre Feuerbach* marcan este comienzo, el proyecto de abandonar la inactividad contemplativa heredera de la tradición, dentro de la que se encuentra todo el materialismo, incluido el de Feuerbach, para dirigir la mirada hacia el factor de la actividad humana. Pero no para continuar siendo una mera hermenéutica de la realidad, sino para operar en su transformación. Porque este mundo exige ser renovado, hacia ello apuntó el surrealismo en los años treinta del siglo XX, como hemos visto en las palabras de Breton, y su influencia es evidente en los situacionistas cuando dicen: «El único trabajo útil esta por hacer: reconstruir la sociedad y la vida sobre otras bases». La dialéctica hegeliana es el método que ha permitido reconstruir la serie de contradicciones internas del mundo que vivimos. Pero allí donde Hegel presenta la reconciliación de las contradicciones en la figura del concepto, Marx presentará la actividad práctica revolucionaria en el mundo real. La reconciliación de las contradicciones que se desarrollan en el mundo no puede darse en el orden especulativo, como ya se ha señalado en las *Tesis sobre Feuerbach*, esto sólo puede darse gracias a la actividad práctica, una actividad revolucionaria que reinvierta el idealismo, que sitúe todo destino en el mundo humano, allí donde se inscribe la praxis vital.

8. Un espectáculo antiguo

Como hemos visto, Debord ha caracterizado el espectáculo como la afirmación de la apariencia, es la negación de la vida que se ha instaurado en su aparecer como verdadera realidad visible, único centro del mundo ante nuestra mirada cómplice. El espectáculo es la culminación de un proceso

de dominación que ha terminado por conquistar todas las parcelas de la vida. Más allá del espacio laboral ha aterrizado en el mundo del ocio y del tiempo libre, conduciendo a la alienación completa de la vida humana, reducida finalmente a mera apariencia, contemplación banal de una vida que ya no nos pertenece. El espectáculo es la alienación de toda noción existente, la inversión completa de la realidad, donde todo concepto se convierte en su contrario. Ahora bien, si nos hemos movido en todo momento bajo la órbita de pensadores como Marx, Hegel o Lukács, ¿acaso no existe un claro trasfondo idealista, de raíz platónica, subyacente al pensamiento de Debord? ¿No resulta ser un eco que, a cada paso que damos dentro de la red del espectáculo, va resonando cada vez con mayor fuerza? En verdad esto parece evidente al desentrañar el juego de oposiciones que propone en su obra: vida/espectáculo, realidad/irrealidad, verdad/falsedad... Si Debord expone la tensión dialéctica existente entre estos dos espacios claramente diferenciados es para optar, en definitiva, por uno de ellos, frente a la falsedad de la apariencia la única escapatoria posible es apostar por la realidad de una vida plena, más real y verdadera: «Emanciparse de las bases materiales de la verdad invertida, he aquí en qué consiste la autoemancipación de nuestra época». Y sin embargo, cuál es esa verdad irreal de la que emanciparse está lejos de ser una cuestión sencilla, y mucho menos una supuesta vida más verdadera hacia la que dirigir nuestros esfuerzos.

Si el espectáculo es una representación invertida de la vida, una imagen irreal de ésta, entonces nos encontramos con una «*otra*» vida de la cual el espectáculo es su *representación,* su copia invertida. Pero entonces cabe preguntarse ¿cuál es esa vida real? ¿En qué términos se define? ¿Acaso no late en todo ello una clara similitud con el *mito de la caverna* de Platón? Aquellos prisioneros encadenados en el fondo de la caverna platónica, obligados a contemplar una pared en la que se proyectan las sombras de los objetos, son los prisioneros mismos del espectáculo de Debord, siervos voluntarios de una realidad que los aliena pero de la que renuncian desprenderse. Los hombres que contemplan las sombras que se deslizan por la pared de la caverna creen que ellas son la única realidad que existe, pues no conocen otra, han nacido dentro de una estructura social donde la vida se reduce a la contemplación de una sucesión de imágenes irreales. Es evidente la clara relación que se establece entre el *mito de la caverna* y la visión del espectáculo, cuando según Debord: "La conciencia espectadora, prisionera en un universo aplastado, limitado por la *pantalla* del espectáculo, detrás de la cual su propia vida ha sido deportada, no conoce más que los *interlocutores ficticios* que le hablan unilateralmente de su mercancía y de la política de su mercancía."

No obstante, esta crítica a la contemplación recurrente en la obra de Debord se remonta, una vez más, a autores precedentes. La encontramos ya en Lukács, quien expone que, según la interpretación marxista: "es una evidencia que la «industria», el capitalista como portador del progreso económico, técnico, etc., no actúa, sino que es actuado, que su «actividad» se agota en la observación y el cálculo correctos de los efectos objetivos de las leyes naturales de la sociedad."

Porque tanto para Debord como para Lukács la actitud contemplativa es inherente a la tradición de pensamiento occidental, cuya última expresión es la sociedad espectacular, aquella tradición que considera a la ciencia física como verdadero discurso explicativo de la realidad y a la experimentación como herramienta para desentrañar sus claves.

Esta vida contemplativa criticada por Debord, consecuencia inevitable del desarrollo de la forma-mercancía convertida en forma-imagen, es la vida misma de los habitantes subterráneos de la caverna de Platón. Al igual que los actores del espectáculo de Debord, ellos viven inmersos en un juego de apariencias que toman por la única realidad existente, mientras tras de sí queda la vida inexplorada, la realidad plena que oculta sus secretos. Las sombras de la caverna, como totalidad de un espectáculo completo, instauran el monopolio de la apariencia, son la positividad indiscutible que no deja un

resquicio, exigiendo una aceptación pasiva a todos sus espectadores. Es el decorado eterno y banal que se desplaza por todos los niveles de la existencia, donde se instalan los espectadores, verdaderos actores de la obra, figurantes de una representación en la que han renunciado a actuar, limitándose a contemplar el decorado del teatro de sus propias vidas. Porque, para Debord, en este mundo espectacular, el actor ha ido progresivamente renunciando a su capacidad de actuación, ha preferido situarse en el fondo de la caverna, ubicarse entre las sombras de un mundo escindido, dividido entre sí mismo y su opuesto, donde ya sólo queda el reflejo irreal, puesto que la esencia se nos ha escapado. Sin embargo, ello no desemboca en una tragedia sino en la farsa. Es la vida invertida la que se presenta ante nuestros ojos, inversión satírica de un mundo distante y oculto.

Llegados a este punto retomamos lo dicho por Gadamer respecto del mundo invertido hegeliano como sátira. El espectáculo es dicha sátira, y al mismo tiempo es diferente en lo esencial. Porque es una sátira sin capacidad crítica, ha renunciado a todo mensaje que no sea su autoproducción gratificante, es la parodia de una vida sin conflicto, la bufonada sin trasfondo. La realidad espectacular, autoimpuesta como la verdadera realidad, allí donde ha invertido la distinción entre verdad y falsedad, entre realidad e irrealidad, se ha configurado como una visión reflejada de la vida que se ha vuelto del revés, una vida reducida a elementos banales e inconexos bajo una aparente capa de felicidad que oculta la vacuidad de todo ello, el consumo continuo de mercancías en busca de una autorrealización imposible. Como señala Gadamer, el objetivo de toda sátira es la denuncia de la hipocresía y la falsedad, pero el espectáculo es la ocultación de todo ello, el abandono de toda voluntad de denuncia. Porque, tal y como lo presenta Debord, es la falsedad convertida en centro de la realidad, es la irrealidad como esencia. En una sociedad dominada por el espectáculo, la crítica ha perdido toda fuerza, consecuencia inevitable de un mundo que ha renunciado para siempre a quitarse la venda de los ojos; mientras apuesta por un *Panem et circenses* permanente, sin saber que es su propia vida, reducida a farsa, lo que está viendo representado.

Crítica de la sociedad del espectáculo: las ideas de la Nueva Derecha

Carlos Pinedo Cestafe

*T*eniendo en cuenta lo que caracteriza a nuestra especie en un desarrollo fisiológico retardado, una juventud persistente y la desprogramación orgánica de sus instintos, el hombre necestia dotarse de otros “programas”, constituidos por la cultura y las instituciones. Dado que el hombre es un ser que toma posición siempre frente a su entorno, tanto para sobrevivir como para modificarlo, la cultura es la que proporciona los útiles necesarios para esa mediación (hombre-mundo). Cada cultura posee sus propios sistemas de mediación, para representarse e interpretar el mundo.

Estos sistemas de mediación cumplen dos funciones: una función simbólica de representación y una función técnica de acción. Cuando nuestra experimentación y nuestra percepción mediatizadas del mundo experimentan una evolución, nuestra relación con el mundo se transforma fisiológicamente, pues todo sistema de mediación modifica nuestra percepción del mundo.

Nuestra época se caracteriza por la multiplicación de los tipos de mediación, por ello nuestra percepción de la realidad pierde su coherencia. Este medio mediático, al interponerse entre la vivencia y la realidad, produce un efecto de distanciamiento que deja cada vez menos espacio para la percepción directa de la existencia.

Esta hiper-mediatización no le permite al hombre más que experiencias de segunda mano. Las experimentaciones directas son atenuadas o suprimidas. Ahora bien, sin experimentación directa, el hombre no se

auto-construye y cae en un estado de dependencia fisiológica, que se traduce en fragilidad orgánica, ante la eventualidad de la desaparición de las técnicas de mediatización.

Dado que cada medio "mediático" produce su propio esquema en relación con el mundo, y el individuo vive inmerso en un medio mediático extraordinariamente dispar y abundante, este último vive, una sucesión de relaciones artificiales con el mundo, de tipo segmentario e inconexo. Los individuos pierden entonces todo eje referencial en sus sistemas de representación y de acción. De ahí la decadencia de las concepciones coherentes del mundo y la decadencia de la conciencia, es decir, de la percepción de uno mismo en el mundo.

La heterogeneidad de los sistemas de mediación refuerza una de las características de las sociedades mercantilistas: la inestabilidad de las formas de vida. El caleidoscopio de falsas impresiones que nos proporciona el medio mediático supercializa la vivencia social e impide la transmisión de valores culturales, dado que el enraizamiento en una cultura específica es imposible, ya que podemos consumir todas las culturas del mundo, a través del medio mediático.

Por otra parte, nuestra sociedad del espectáculo, desprovista de conciencia histórica, compensa la inactividad profunda de las existencias individuales por la agitación formal, basada en la sobreabundancia de espectáculos. De actor cultural, el individuo pasa a ser espectador pasivo de un juego, en el que no es parte activa. De ahí la resignación, la incapacidad para la acción, que caracteriza el psiquismo de los espectadores.

Asimismo, el subjetivismo adquiere proporciones de autismo: el individuo se cree, gracias a su sistema de mediatización doméstico, autosuficiente, y se separa un poco más del mundo vivido. Esto tiende a debilitar la resistencia psicológica individual frente a la realidad. Todo acontecimiento que se sale de la normalidad y que escapa a la mediatización se vive como un drama. Entran en funcionamiento los comportamientos de evasión, la hipertrofia del principio de placer, el reachazo de la realidad y de la estructura aleatoria de la vida. La multiplicación de las pseudo-experiencias mediáticas nos hace entrar en una vida soñada, de modo que estas sub-experiencias son incapaces de favorecer el aprendizaje social y la enseñanza de nuevos comportamientos por "adiestramiento" individual. Su efecto es domesticador e involutivo.

Creemos vivir en una época agobiante, porque somos demasiado sensibles, y el menor choque nos conmociona, sin embargo, el individuo actual no experimenta los verdaderos agobios de sus predecesores, totalmente necesarios para la estructuración psíquica y para el "adiestramiento" fisiológico de la personalidad. Confundiendo el mundo real y el mundo mediatizado, el individuo pierde de vista que el ambiente socio-cultural reposa en circuitos del esfuerzo y en el principio de la actividad; al mismo tiempo, la opinión sustituye a la experimentación, y no son las cosas lo que conocemos, sino lo que se dice y conviene pensar que son.

En este mundo de la mediatización en el que la maduración cultural desaparece a favor de micro-choques que martillean al individuo con incitaciones constantes, las pasiones ganan en falsa intensidad lo que pierden en profundidad y en serenidad. Asimismo, vivimos en una época de contactos fáciles que traducen una mercantilización de los sentimientos, al tiempo que un mimetismo de las estructuras de familiaridad relacionales, mantenidas con los sistemas de mediación. En parte, porque el hombre contemporáneo experimenta una multiplicidad de contactos con imágenes mediatizadas, dado que se alimenta de una sobreabundancia de impresiones y de informaciones, su psiquismo proyecta en su mundo personal este tipo de actitud relacional.

El sentimiento comunitario desaparece, pues el "yo", hipertrofiado a la vez por el ambiente consumista y por la ilusión de autonomía aportada por el sistema mediático, pierde la experiencia de los demás, pero multiplica las relaciones, ya que observa mil caras por día, pero no ve ninguna, por lo que éstas no se integran en su psiquismo.

Para el hombre, su medio ambiente exterior es siempre excesivamente proliferante. Para vivir en él, tiene necesidad de una "descarga" de impresiones y de informaciones. Normalmente es la cultura la que filtra y aligera los impactos del medio, seleccionando los que le son útiles y significativos. Sin embargo, el sistema moderno de mediatización no cumple este papel, sobrecargando por el contrario nuestras percepciones. El exceso de impresiones que obtenemos de los sistemas de mediación contribuyen a acentuar la pérdida de significado que constatamos en la sociedad mercantilista. El espectador, ahogado y bombardeado por estímulos visuales y por una avalancha de discursos insignificantes, pierde toda facultad de clasificación y de jerarquización de sus apreciaciones, no solamente de los propios mensajes, sino también del mundo que le rodea. La inteligencia selectiva se atrofia, no sólo por la mediocridad de los mensajes, sino a causa de su sobreabundancia rítmica, que mata toda sensibilidad armónica. Los individuos, en presencia de un universo sin "descarga" y pletórico de mensajes vacíos, pierden todo recurso crítico y dejan de ser aptos para seleccionar las impresiones recibidas del exterior. Estos sistemas mediáticos, lejos de incrementar la información, tienden más bien a neutralizarla, quitándole toda significación por una acumulación no-discriminante de mensaje, que los aplasta, haciéndolos folotantes y transparentes. Pasado un cierto umbral, la abundancia se destruye a sí misma como auto-negadora de sentido. El exceso de información conduce exactamente al mismo resultado que la ausencia de información: cuando hay demasiados mensajes y todos valen lo mismo, nada cuenta, nada queda, todo deja indiferente.

El universo mediático fabrica semi-hábiles, muy útiles para el sistema mercantilista, gracias a la falsa incertidumbre de saber y de competencia que le proporciona al espectador el mensaje informativo. Además, tiende a desestructurar el psquismo individual, puesto que el individuo no es capaz de descifrar el mundo exterior, ni de valorar adecuadamente la realidad. Esta desestabilización es tanto más peligrosa cuanto que las vícitmas no tienen conciencia de ella.

La sociedad mercantilista tiene necesidad de la dictadura de la imagen para adormecer el espíritu crítico del espectador, distraerlo, distenderlo, es decir, hacerle olvidar lo que es esencial, pacificarlo y despolitizarlo. El hombre, absorvido y digerido por el medio mediático, se convierte en un ser sin memoria, sobre el cual puede reinar el dictador totalitario y sin rostro de la sociedad liberal y mercantilista avanzada.

La civilización del espectáculo, de Mario Vargas Llosa

José Martínez Rubio

La Cultura ha sido profanada por las nuevas formas masivas de comunicación en red, desprestigiada por el auge del consumo y de lo efímero de los nuevos productos culturales, que conducen irremediablemente a la vacuidad, y desmantelada programáticamente por treinta años de teoría cultural que ha contribuido a la alienación del sujeto y a la pérdida del aura salvífica de la Cultura que en otro tiempo conservaba, con la misma exclusividad como merecimiento para quien supiera extasiarse ante ella, la Cultura. Como se ha visto, pongo Cultura con mayúsculas, y debiera además entrecomillar la frase anterior (profusa en subordinadas, no por casualidad) o emplear la cursiva para destacar unas ideas que no son mías, pero que aletean sobre la primera lectura (necesariamente superficial) de La civilización del espectáculo (Alfaguara, 2012), el último ensayo de Mario Vargas Llosa.

Sorprende comprobar que precisamente La civilización del espectáculo no haya levantado un verdadero debate en profundidad (a nivel intelectual, estético y político) sobre el estado de la cultura en los mismos términos en los que el Nobel peruano se expresa. Las reacciones, ciertamente, han sido numerosas, desbordadas en reseñas, en artículos, en comentarios y en apostillas que han servido (exacto) de promoción más que de contribución crítica a un debate que (insisto) tiene un alcance mayor de lo que el mundo cultural ha pretendido o ha fingido entender. Lo cual me parece una paradoja o, si se me permite, una desconsideración hacia los planteamientos estructurales del autor. Es más, la gran mayoría de textos que han revoloteado sobre el pensamiento de Vargas Llosa han acabado simplificando toda su reflexión hasta el error de presentar una dialéctica que se articula exclusivamente en torno a las nuevas tecnologías frente a la tradición, o más ridículo todavía (como en efecto ha sucedido), en torno al libro electrónico frente al libro de papel.

Han sido muchas las adhesiones (melancólicas, nostálgicas, elegantes…) que Vargas Llosa ha recibido públicamente, pertrechadas por el prestigio y el reconocimiento de toda una carrera literaria. No han dudado Víctor García de la Concha, César Antonio Molina, Jordi Llovet, Vicente Molina Foix o Juan Cruz (en “Un manifiesto moral”, de su blog en El País llamado Mira que te lo tengo dicho, 26 de abril de 2012), por poner ejemplos concretos, en sumarse a la corriente regresiva y falsamente garantista de una cultura brillante (y sin posibilidad de contestación) y en respaldar las tesis proféticas (hay quien diría necrófilas) de La civilización del espectáculo.

Han sido menos las voces de autoridad que han mostrado cierta disensión y no menos malestar por la proclama del (magnífico) Nobel. Jordi Gracia (“Los espejismos del Apocalipsis”, El País, 6 de junio de 2012) ha tenido el talento y la mesura de encauzar el debate intelectual hacia postulados ilustrados y humanísticos (derivando con ello el pensamiento optimista, razonable y razonado de su “panfleto” El intelectual melancólico, Anagrama, 2011) hasta rebatir, con las mismas armas de la razón, la idea de la decadencia cultural de occidente y negociar un pacto intelectual (de no agresión) con la premisa básica de que el despliegue tecnológico no arrinconará nunca el (buen) pensamiento y la (gran) cultura, y con una llamada a la tranquilidad de no ver amenazante el desarrollo virtual y de las fórmulas de entretenimiento masivo (televisión, música, videojuegos, internet, etc.), sino una “adaptación antropológicamente inteligente” de la Cultura.

Más contundente y menos negociable ha sido la posición de Jorge Volpi (en “El último de los mohicanos”, en El País, 27 de abril de 2012), donde pregunta y responde “¿De qué se lamenta Vargas Llosa? De todo. Del estado actual de la cultura y la política, de la religión e incluso del sexo. Según él, todas estas

vertientes de lo humano han sido pervertidas por la gangrena de la frivolidad". Y, como acaba sentenciando el mexicano, el autor de La civilización del espectáculo se lamenta en realidad del final de una aristocracia estética más que de un estado cultural arrumbado: "Vargas Llosa acierta al diagnosticar el final de una era: la de los intelectuales como él".

Insisto en que han sido pocos los que han salido a comprobar y a contrarrestar el alcance de lo que, en mi opinión, es una bomba cultural que Mario Vargas Llosa lanza en su último ensayo, que no es precisamente una elegía por cierto paraíso estético perdido (como la gran mayoría de reseñistas han reseñado, con mayor o menor alcance, con mayor o menor finura…), sino más bien una llamada al orden atávico que la Modernidad comenzó a redefinir: el control del poder cultural junto a la libertad del individuo crítico y creador, frente a la democratización o extensión de la cultura junto a la masificación o la banalización del arte.

Comienza el peruano relatando la crónica de la resemantización del concepto de "cultura", a partir de tres autores de segunda mitad de siglo XX. Junto a T. S. Eliot (Notes Towards the Definition of Culture, 1948), Vargas Llosa argumenta la necesidad de proteger la "alta cultura" de las veleidades del consumo y de la vida moderna; una alta cultura definida en términos de exclusividad y exquisitez, transmitida y heredada a través de la familia, la religión y la educación (por este riguroso orden), garante de la belleza a la que aspira el ser humano, con lo que ello implica en relación al resto de "cultura":

La ingenua idea de que, a través de la educación, se puede transmitir la cultura a la totalidad de la sociedad, está destruyendo la 'alta cultura', pues la única manera de conseguir esa democratización universal de la cultura es empobreciéndola, volviéndola cada día más superficial.

Acierta George Steiner (Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture, 1971), en opinión de Vargas Llosa, al relacionar la "cultura" con el entorno político-social, es decir, ampliando esa visión cerrada o intraliteraria del New Criticism de Eliot hacia una sociología del arte que, entre otras cosas, acusa a la cultura europea a través de sus instituciones académicas de haber auspiciado (o al menos permitido) el horror de la Segunda Guerra Mundial. Casi nadie rebate ya los postulados de Adorno y Horkheimer en Dialéctica de la Ilustración, pero a partir de ella, Steiner y Vargas Llosa conceptualizan la "poscultura" o la "contracultura" o la "cultura posmoderna" como el camino equivocado que no suple la variante trágica de la cultura de la Modernidad.

Comparte con Guy Debord (La Société du Spectacle, 1967) diagnóstico del estado cultural (y casi título del ensayo): el consumo de un capitalismo avanzado "aliena", en términos marxistas (se permiten), al sujeto contemporáneo, lo introduce en los mecanismos del mercado como pieza, en tanto que mano de obra, pero también como término final de la cadena de producción. Para luchar contra esa cosificación del individuo, contra esa pérdida de espiritualidad y de identidad y, en consecuencia, para la reactivación de la conciencia colectiva frente al poder, Debord apuesta por una acción directamente revolucionaria. Vargas Llosa, en cambio, se limita a afirmar que "sus tesis y las de este libro están en las antípodas" y, como se verá, las tesis de La civilización del espectáculo apuestan por la regeneración de la "alta cultura" por parte de una comunidad reducida de prestigiosos pensadores a quien cuidar, proteger y agradecer en nombre de toda la sociedad.

Frente a esta anarquía imaginada a que aboca el Posmodernismo y su relativismo estético y ético, podría haber aprendido Vargas Llosa de los distintos ensayos que, desde el mismo pensamiento neoliberal, ha ido presentando Gilles Lipovetsky, a quien nombra a continuación junto a Jean Serroy (La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada, 2008). Ni mucho menos Lipovetsky abomina de la despersonalización del individuo (al menos no en los mismos términos que Vargas Llosa o que incluso Guy Debord) en La era del vacío, El crepúsculo del deber, Los tiempos hipermodernos o El

imperio de lo efímero, sino que constata en efecto la pérdida de autoridad de las instituciones disciplinarias tradicionales con respecto al sujeto y su sustitución por lo socialmente aceptado, la moda, la imagen, la superficialidad, etc. Pero si, digamos, el diagnóstico es compartido por Debord, Vargas Llosa y Lipovetsky, las reacciones son radicalmente distintas.

No obstante, el Nobel peruano califica de "fascinante y aterrador" el ensayo Cultura Mainstream (2010) de Frédéric Marte, donde se analiza la extensión de la cultura hacia la clase baja, en términos de consumo y de entretenimiento, que Vargas Llosa tacha automáticamente de no-cultura:

El autor ve con simpatía esta mutación, porque gracias a ella la cultura mainstream, o cultura del gran público, ha arrebatado la vida cultural a la pequeña minoría que antes la monopolizaba, la ha democratizado, poniéndola al alcance de todos, y porque los contenidos de esta nueva cultura le parecen en perfecta sintonía con la modernidad, los grandes inventos científicos y tecnológicos de la vida contemporánea.

Igualar a Shakira con Thomas Mann es, para Mario Vargas Llosa (sin atender siquiera criterios semióticos) la gran perversión de nuestro tiempo. El problema estriba en la sensación, impresión o imaginación de quien cree efectivamente que se han igualado Shakira y Thomas Mann, o peor, que uno de los dos no merece la atención del mundo cultural bien entendido.

Esta introducción, adobada de teóricos y teorías, en que se intenta definir el concepto de "cultura" da paso a seis capítulos que encierran un estilo más directo y menos glosado, con uno o dos textos conclusivos que el escritor publicara anteriormente en prensa.

En el capítulo "La civilización del espectáculo", ya sin los corsés de una teoría tan explícita, Mario Vargas Llosa sentencia:

¿Qué quiere decir civilización del espectáculo? La de un mundo donde el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal.

Y traza una correlación directa entre democratización de la cultura y banalización del arte, con vistas explícitas al retorno del antiguo estado:

Se trata de un fenómeno que nació de una voluntad altruista: la cultura no podía seguir siendo patrimonio de una élite. [...] Esta loable filosofía ha tenido el indeseado efecto de trivializar y adocenar la vida cultural, donde cierto facilismo formal y la superficialidad del contenido de los productos culturales se justificaban en razón del propósito cívico de llegar al mayor número. La cantidad a expensas de la calidad.

La democratización de la cultura estuvo bien como proyecto, no como realización. De la educación no sostiene lo mismo, porque lo considera cosa de técnicos, no de verdaderos trabajadores de la cultura, y alaba la práctica extirpación del analfabetismo en las sociedades más avanzadas.

El espectáculo y el entretenimiento ha lastrado el cine, la literatura y la música hasta deturpar su antigua calidad, en opinión del autor. Solo los departamentos de investigación y los críticos especializados resisten frente a la degeneración de la cultura; ellos, unos pocos especialistas, saben lo que es bueno, o es mejor, pero se ven obligados a encerrarse en un mundo lamentablemente hermético y a denostar el otro resto del mundo, lamentablemente masivo. Y no aciertan a sentenciar que esta cultura del espectáculo adormece y propaga "la autocomplacencia y la autosatisfacción", exactamente como un producto más del mundo mercantilizado a que hemos llegado. A partir de aquí, desfilan programas de televisión, estrellas de cine o bandas de rock (o reputados cineastas como Woody Allen) como agentes de perversión de la verdadera cultura y de la inocente juventud: "En la fiesta y el concierto multitudinarios los jóvenes de hoy comulgan, se confiesan, se rediman, se realizan y gozan de ese modo intenso y elemental que es el olvido de sí mismos".

Como respuesta a estas palabras que rozan la homilía (como género), podemos pensar que Bach o Mozart pueden ser tan evasivos

para el sujeto como Paulina Rubio o el Real Madrid (si se me permite el símil), con lo que debemos descartar que, en realidad, las intenciones del autor sean las de vindicar unas formas culturales concretas (la llamada "alta cultura", que ni Peter Burke ni Néstor García Canclini pueden definir sin apenas problemas, dada su exigencia intelectual y su minuciosidad en el análisis), y debemos empezar a pensar que, en realidad, las intenciones del autor son las de vindicar una fuerza concreta que ve amenazada su hegemonía dentro de las relaciones de poder cultural. Eso exactamente es lo que intenta frenar La civilización del espectáculo.

En connivencia con los medios masivos, el intelectual ha desaparecido de la vida pública, o ha perdido su antigua capacidad crítica y de autoridad, recordando como siempre elJ'accuse de Émile Zola. En cambio, ha pasado a ser una pieza más de consumo y entretenimiento, dedicado a la autopromoción y al amarillismo, cosa que ha afectado indudablemente al mundo periodístico, donde la información y las noticias de actualidad han desplazado a los análisis, a los reportajes y a la investigación honesta. Y en pintura, igual:

La desaparición de mínimos consensos sobre los valores estéticos hace que en este ámbito la confusión reine y reinará por mucho tiempo, pues ya no es posible discernir con cierta objetividad qué es tener talento o carecer de él, qué es bello y qué es feo, qué obra representa algo nuevo y durable y cuál no es más que un fuego fatuo.

Con total impunidad y con una prosa ligera Vargas Llosa salta de tema en tema para ilustrar una idea general: la pérdida de la seriedad y la profundidad en todas las disciplinas culturales, artísticas o de pensamiento y el triunfo de la levedad (aunque no cite a Milan Kundera) y la frivolidad.

En el capítulo "Breve discurso sobre la cultura", insiste en las mismas ideas presentadas en la introducción y el capítulo anterior, pero comienza a señalar culpables de la "banalización" del arte, como parte de la sociedad, recurriendo a binomios tópicos como la distinción entre "precio" y "valor", recurrentes cuando no se sabe explicar más exactamente un estado de cosas. Bajtin, por ejemplo, es culpable:

Bajtin y sus seguidores (conscientes o inconscientes) hicieron algo más radical: abolieron las fronteras entre cultura e incultura y dieron a lo inculto una dignidad relevante, asegurando que lo que podía haber en este discriminado ámbito de impericia, chabacanería y dejadez estaba compensado por su vitalidad, humorismo y la manera desenfadada y auténtica con que representaba las experiencias humanas más compartidas.

Sin complejos, Mario Vargas Llosa se desliza hacia el insulto. A Baudrillard lo califica de charlatán, y evita saludarlo (según cuenta él mismo en el propio ensayo) en una conferencia donde el filósofo francés desarrollaba sus ideas acerca de los simulacros que se confunden con la realidad original. Como lo real se confunde, el peruano desiste de materializar su encuentro, cuenta el propio escritor. Aunque mucho más agresivo (e injusto) se mostrará el Nobel en el capítulo "Prohibido prohibir", donde levanta el acta de defunción de mayo del 68, de sus pensadores más destacados, de las corrientes libertarias que desencadenó (y que ayudaron a reforzar y a perpetuar, según él, el rígido sistema de clases que combatían) y toda la corriente académica de los Estudios Culturales.

Los filósofos libertarios como Michel Foucault y sus inconscientes discípulos obraron muy acertadamente para que, gracias a la gran revolución educativa que propiciaron, los pobres siguieran pobres, los ricos ricos y los inveterados dueños del poder siempre con el látigo en las manos.

No es arbitrario citar el caso paradójico de Michel Foucault. Sus intenciones críticas eran serias y su ideal libertario innegable. Su repulsa de la cultura occidental -la que, con todas sus limitaciones y extravíos, ha hecho progresar más la libertad, la democracia y los derechos humanos en la historia- lo indujo a creer que era más factible encontrar la emancipación moral y política apedreando policías, frecuentando los baños gays de San Francisco o los clubes sadomasoquistas de París, que en

las aulas escolares o las ánforas electorales. Y en su paranoica denuncia de las estratagemas de que, según él, se valía el poder para someter a la opinión pública a sus dictados, negó hasta el final la realidad del sida -la enfermedad que lo mató- como un embauque más del establishment y sus agentes científicos para aterrar a los ciudadanos imponiéndoles la represión sexual.

Resulta intelectualmente falaz y éticamente mediocre desautorizar toda una corriente de pensamiento tan próspera y tan fecunda durante las últimas décadas en Occidente, por muy en desacuerdo que uno esté (completamente legítimo), empleando el cinismo con que Mario Vargas Llosa despacha la impagable labor de Michel Foucault.

Es aquí donde se advierte que no es una mera confrontación de ideas lo que se propone el ensayista con La civilización del espectáculo. No es simplemente una contribución al debate sobre la radiografía del mundo cultural de nuestro siglo XXI. No es con toda legitimidad la defensa o la crítica de unos postulados culturales. En mi opinión, Vargas Llosa revisa la historia cultural de los últimos cincuenta años en términos revanchistas para intentar dar cuenta de un cambio de paradigma cultural, de una reestructuración del sistema como estamos asistiendo en estos momentos, que no solo afecta al arte (con todas sus disciplinas), sino también a ámbitos ciudadanos como la educación, la economía o la carta de derechos y obligaciones de un individuo. En un contexto de crisis sistémica, La civilización del espectáculo contribuye a apuntalar una de las fuerzas en pugna de esa reestructuración del paradigma, un modelo global de sociedad cercana al neoliberalismo (que por otra parte nunca ha escondido su autor), por lo que asombra la poca profundidad de las lecturas que en prensa o en la academia se han hecho de esta bomba cultural, como he calificado yo mismo a este ensayo.

De otro modo no hay forma de explicar que en el capítulo "Cultura, política y poder", Vargas Llosa señale el "amarillismo" como el cáncer del periodismo, el chismorreo y la banalidad como contrarias al pensamiento elaborado… y tras todo este preámbulo, lo ejemplifique con los casos a nivel internacional que Wikileaks ha destapado en los últimos años. Nadie en el periodismo de investigación ha llegado nunca tan lejos, y sin embargo, el intelectual peruano censura este gesto de alumbramiento que, dice, atenta contra la democracia:

El avance de la tecnología audiovisual y los medios de comunicación, que sirven para contrarrestar los sistemas de censura y control en las sociedades autoritarias, deberían haber perfeccionado la democracia e incentivado la participación en la vida pública, pero ha tenido más bien el efecto contrario. [...] Al exponer a la luz pública, como ha hecho el Wikileaks de Julian Assange, en sus pequeñeces y miserias, las interioridades de la vida política y diplomática, el periodismo ha contribuido a despojar de respetabilidad y seriedad un quehacer que, en el pasado, conservaba cierta aura mítica, de espacio fecundo para el heroísmo civil y las empresas audaces en favor de los derechos humanos, la justicia social, el progreso y la libertad.

No estoy seguro de caer en la demagogia si señalo que, para Vargas Llosa, la libertad de prensa o lo higiénico de la transparencia informativa y política está muy por debajo del aura mítica o del imaginario literario de la diplomacia internacional. No estoy seguro de continuar en la demagogia si constato que las empresas en favor de los derechos humanos, según el autor, han de ser audaces y heroicas y, por lo tanto, para que se den, para que sean posibles, el mundo ha de ser oscuro y perverso. Me arriesgo a continuar en la demagogia si señalo una contradicción: la libertad del individuo, del creador artístico y del mercado no se ve refrendada por la libertad mediática y política en relación con la información.

Quiero insistir en la idea de que La civilización del espectáculo no es solo un ensayo cultural, sino toda una toma de posición global en un momento de cambio de paradigma en Occidente. De hecho, los capítulos sobre "La desaparición del erotismo", y "El opio del pueblo", abordan dos temas que en teoría debieran ser cada vez

menos espinosos: la sexualidad y la religión. No obstante, no solo se niega la importancia de los avances en cuestiones de libertad sexual, con respecto a la mujer o a los homosexuales, por ejemplo, sino que esa misma liberación actúa como factor de represión subjetiva, desnaturalización y desvirtuación del erotismo, que ha acabado convirtiéndose, como un ejemplo más de la rueda de consumo, en mera pornografía. Incluso los programas de educación sexual llevados a cabo por gobiernos progresistas en España son motivo de burla por parte del ensayista:

Seis décadas después ¡clases de paja en las escuelas! Eso es el progreso, señores. ¿Lo es, de veras? La curiosidad me acribilla el cerebro de preguntas. ¿Pondrán notas? ¿Tomarán exámenes? ¿Los talleres serán teóricos o también prácticos? ¿Qué proezas tendrán que realizar los alumnos para sacar la nota de excelencia y qué fiascos para ser desaprobados? ¿Dependerá de la cantidad de conocimientos que su memoria retenga o de la velocidad, cantidad y consistencia de los orgasmos que produzca la destreza táctil de chicos y chicas? No son bromas. Si se tiene la audacia de abrir talleres para iluminar a la puericia en las técnicas de masturbación, estas preguntas son pertinentes.

La única pregunta honesta, desde mi punto de vista, es la primera, la que se pregunta sobre la naturaleza del progreso. El resto del párrafo, un alarde de cinismo impropio que impide ciertamente la dialéctica y la confrontación de ideas.

La libertad sexual se ha confundido con la pornografía y ha acabado esclavizando al hombre y a la mujer, en definitiva. De la misma manera, la libertad religiosa ha acabado eliminando la espiritualidad del sujeto, que debe vivir siempre en la esfera de lo privado, pero sobre todo ha chocado con la libertad de quien niega la existencia de Dios; en la esfera de lo público, el laicismo debe garantizar valores universales por encima de cualquier dogma religioso. Esta es la base de toda democracia, ciertamente, y Mario Vargas Llosa, al igual que muchos intelectuales tanto de derechas como de izquierdas, en nombre de la libertad demanda la prohibición del burka o del yihab del espacio público:

Ese es el contexto en el que hay que situar siempre el debate sobre el velo, el burka y el yihab. Así se entendería mejor la decisión de Francia –justa y democrática en mi opinión- de prohibir de manera categórica el uso del velo o cualquier otra forma de uniforme religioso para las niñas en las escuelas públicas.

El ensayo cierra con una "Reflexión final" recapitulando los diferentes asuntos tratados en él. Ciertamente, por la prolijidad de temas (artes, religión, periodismo, sexualidad, economía, etc.) es una obra ambiciosa. Ciertamente, por esta misma razón, y por todo lo expuesto anteriormente, no nos encontramos ante un tratado cultural, ante una radiografía (aunque partidista) del estado de la cultura actual. Más bien, estamos ante una obra orgánica (si se quiere, aún sin órgano definido), con una ideología integral que sirve para proyectar un modelo cultural y social concreto en tiempos de inestabilidad sistémica.

De este modo quise comenzar este breve estudio, resaltando la sorpresa de que La civilización del espectáculo haya acaparado más elogios y comentarios superficiales que debates en profundidad, dada la controversia que pueden generar sus planteamientos, y dado el tono hiriente y revanchista (a todas luces injusto) en ocasiones con que juzga a los actores intelectuales que han configurado el entorno desde el que debatimos en estos momentos sobre lo que somos, pero sobre todo sobre lo que debemos ser a partir de ahora.

Espectáculo, mercancía y seducción; el predominio del objeto sobre el sujeto en Debord y Baudrillard

Daniel Figueroa Orellana

Que el ser humano conviva y se relacione inevitablemente con un mundo exterior cargado de cosas, pareciera ser asunto trivial. Los objetos naturales y los creados por el hombre desde siempre se han mostrado ante el sujeto como un otro que le afecta, sea solidarizando con sus propósitos o interfiriendo en la consecución de los mismos. Con sólo este antecedente, el asunto ya no parece ser muy ligero. A través de la historia, múltiples reflexiones han sido realizadas en torno a este asunto: las relaciones que han vinculado a los hombres con las cosas. Un rasgo distintivo de esas reflexiones ha sido su inclinación a interesarse principalmente sobre una de las partes –la del sujeto- relegando a la otra a una cierta miseria. Las disciplinas que han hecho suyas estas reflexiones muestran también un estrecho vínculo con la filosofía, y es que la relación entre sujeto y objeto toma la forma de aquellas preguntas abiertas que difícilmente pueden ser resueltas en una respuesta única y definitiva, característica esencial del ejercicio filosófico cuyo propósito se vuelve, por ocasiones, en poner en discusión los términos –y tal vez replantearlos- en que ha sido esbozado un problema. Así es como la filosofía (con el afán de dar cuenta de un modo verdadero acerca de lo que acaece en el mundo) y esta problemática (sujeto que convive con un mundo captado por sus sentidos) encontraron un punto de encuentro desde el momento en que la Filosofía Occidental mostraba sus primeras manifestaciones.

Tal vez con el contraste entre la filosofía de Heráclito y la de Parménides pueda darse por inaugurada esta problemática. Porque, al dedicarse a la reflexión sobre el perpetuo cambio o devenir, Heráclito erigía uno de las primeras posiciones acerca de la naturaleza de las cosas y del ser, posición que se confrontaría a la que luego sostendrá Parménides en cuanto a la naturaleza única, inmóvil, eterna, homogénea y continua de los mismos. Con ellos, alrededor del siglo V a.C., se arriba a una primera reflexión dicotómica acerca de la relación entre el sujeto y las cosas: un mundo sensible y un mundo comprensible, una bifurcación entre el parecer y el ser. Elementos fundacionales de un modo de pensar que se verá sacudido con la llegada de cierto fenómeno histórico que sobrepobló el mundo de objetos artificiales y que estarían afectando de un modo distinto la convivencia que mantiene el sujeto con el mundo percibido. Se atan así, y de ahí hasta hoy, elementos complejos que pueden ser reducidos a la figura dual de sujeto-objeto y que han tenido, podremos llegar a decir, manifestaciones transformacionales para el primero.

De objetos naturales a mercancías.

Puede decirse que una primera fase de la relación sujeto-objeto estaba caracterizada por un orden natural. El mundo con el que el hombre debía entrar en contacto tenía la característica de poseer un orden surgido por sí mismo que, a la vez, se le presentaba velado y hostil: los astros, las montañas, los mares, etc. Aquella relación tomaba la forma de dominación y dependencia para el hombre, pero, percibiendo también que aquel sometimiento se hallaba fundado en la ignorancia de las leyes que gobernaban la naturaleza que lo albergaba y oprimía, se habría visto motivado por su asombro a emprender la búsqueda -valiéndose de su propia razón- del modo de conocerla y así posicionarse por sobre ella. En el desarrollo del pensamiento humano surgieron ideas que jugaron a favor de este anhelo, ideas como la de Francis Bacon que, al ser puestas en práctica, inevitablemente condujeron el actuar colectivo del hombre a uno de los fenómenos que ha repercutido con mayor fuerza en su historia, sea en los ámbitos social, económico, cultural, tecnológico, etc. Como efecto de este fenómeno, el de la Revolución Industrial, el

mundo se vio invadido por nuevos objetos, ahora artificiales, y que en su aparición debió convivir junto a él y al viejo mundo natural, provocando alteraciones que también afectaron el modo en que el hombre acostumbraba relacionarse con lo demás.

El carácter de los nuevos objetos es el de haber sido creados por el propio hombre bajo el modo de producción capitalista y que, aparte del valor de uso, han sido dotados de un valor de cambio: productos de trabajos privados ejercidos independientemente los unos de los otros y que, por lo tanto, pueden ser entendidos ya no como meros objetos naturales, sino en tanto mercancías

Mientras el fenómeno histórico de la Revolución Industrial se encontraba en pleno desarrollo y particularmente el del capitalismo en sus albores, Carlos Marx pudo desentrañar el núcleo de este modo de producción no sólo al develar la estructura de las relaciones económicas que le subyace, sino además dando cuenta del contenido modificador que allí se encerraba. Claro ejemplo de esto es el apartado de El Capital titulado El carácter fetichista de la mercancía y su secreto donde Marx sostiene que los objetos analizados desde el punto de vista de su valor de uso, esto es, desde su capacidad para satisfacer alguna necesidad humana, no encierran ningún misterio. El carácter místico de la mercancía, sus sutilezas metafísicas, sus resabios o las cualidades que puedan serles atribuidas para que provoquen algún influjo sobre los sujetos, por el contrario, se devela como resultado de haber introducido la forma del valor de cambio. Entre éste y la naturaleza física de los objetos es atribuida cierta falsa concordancia. Falsa, porque, como apunta Marx, todavía no hay químico que haya descubierto en la perla o el diamante el valor de cambio. Señalará además que para hallar una analogía pertinente que explique este fenómeno debe buscarse amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso, donde "los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana": una relación entre personas a través de cosas, y una relación entre cosas a través de personas o, más claramente, una relación social mediatizada por cosas. Descubrimiento a considerar, ya que aquella será una de las principales características de la nueva forma que adopte la relación entre el hombre y las cosas.

Con estas reflexiones, develando cierta autonomía atribuible a las mercancías cuando les es dado un valor de cambio, Marx habrá iniciado una corriente de pensamiento atenta a las cualidades y condiciones que hacen entrar a las mercancías en una relación fantasmal con quienes las han creado. Sin embargo, los pasajes de su obra que aluden a estos fenómenos fueron interpretados por algunos sectores como un resabio de la tradición filosófica de la que Marx procedía, como si se tratara de un apéndice inexplicablemente introducido al inicio de los estudios sobre economía pura tratados en El Capital. Así, la teoría del fetichismo de la mercancía se vio sumergida en un período de trivialización y olvido, condición de la que fue rescatada sólo a mediados del siglo XX. Fue particularmente en Francia donde este testimonio se recogió para ser utilizado como herramienta de análisis de los cambios socio-económicos que aquella sociedad venía manifestando. Con ese afán, además, se consiguió una rehabilitación del pensamiento de Marx que ejemplificaremos particularmente a través de las ideas planteadas por dos autores: Guy Debord y Jean Baudrillard.

Guy Debord construyó gran parte de su teoría de la sociedad del espectáculo, fundamentalmente, sobre dos pilares tomados directamente desde la obra de Marx: el concepto de alienación y el de fetichismo de la mercancía. Para Debord, el mundo que el espectáculo hace ver, esto es, lo que nuestro actual mundo nos muestra, es el mundo de la mercancía dominando todo lo que es vivido, como una potencia que viene a ocupar realmente la vida social. Antes que la economía política lograra cierto éxito en la producción de mercancías, veía en el proletario sólo al obrero a quien debía facilitarle las condiciones que permitieran la conservación de su fuerza de trabajo, de su

sobrevivencia. Con el arribo de aquel éxito, con la invasión en abundancia de mercancías, debió pedirse al obrero cierta colaboración adicional. Entonces se le es tratado ya no como obrero, sino "aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor. Entonces el humanismo de la mercancía tiene en cuenta 'el ocio y la humanidad' del trabajador, simplemente porque ahora la economía política puede y debe dominar esas esferas". Bajo estas circunstancias, y como lo muestra Debord, las condiciones de subsistencia para el consumidor se ven ilusoriamente aumentadas, desapareciendo en su forma básica del comer y habitar. Pero ¿por qué ilusoria? porque habría una "aceptación de la ilusión en el consumo de las mercancías modernas en general. El consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real".

Por su parte, Jean Baudrillard, y bajo el alero de Henri Lefebvre –quien dirigiera su tesis doctoral-, también contrapuso la teoría de Marx con aquello que le mostraba la vida cotidiana francesa. A partir de ese cotejo surgió una de sus primeras obras, donde intentó dar explicación al surgimiento del consumo masivo y sus efectos, sosteniendo que la base del orden social ya no era la producción sino el consumo, demostrando con esto cierta desactualización de las teorías marxistas. Será en la obra de Baudrillard, empero, donde tal vez podrá hallarse de la manera más explícita la nueva forma adoptada en la relación sujeto-objeto. Reivindicando novedosamente cierto poder propio y soberano del objeto, introduciendo el pensamiento de la seducción, constituirá algo así como un nuevo giro copernicano referente al objeto. La provocación e inversión que comete Baudrillard surge de la tentativa de demostrar, entonces, cierta seducción que ejerce el objeto sobre el sujeto, mas no del deseo de éste hacia aquél al que la teoría nos tenía acostumbrados: "ya no es el sujeto el que desea, es el objeto quien seduce".

Serán las mismas palabras que utilizará el argentino Nestor Kohan para dar cuenta del fenómeno más arriba descrito. En su libro Marx en su (tercer) Mundo, nos habla de "una seducción excitante, caliente, lasciva. Una magia cautivante y encantadora. Las mercancías seducen al sujeto contemporáneo, lo acarician, lo envuelven y enamoran mostrándole un orden perfumado y rutilante, aparentemente autónomo y autosuficiente".

Alejándonos ahora de las ideas de Marx y de la sociedad francesa de los '60, pero acercándonos a los datos ofrecidos por la periodista Naomi Klein, veamos cómo puede ser comprendida nuestra relación actual con las mercancías, particularmente cuando subyace un interés económico en potencializar su capacidad seductiva. En su libro No Logo, el poder de las marcas sostiene que, desde los inicios de la década de los '90, se ha creado una línea divisoria entre dos tipos de empresas: las que se dedican a vender sus productos y las que se dedican a construir marcas. Cierto triunfo pertenecería a las que han llegado a la siguiente conclusión: "los productos que tendrán éxito en el futuro no serán los que se presentan como 'artículos de consumo', sino como conceptos: la marca como experiencia, como estilo de vida". La gran empresa, luego, no debe orientar sus esfuerzos a la fabricación de productos. Esa función debe ser delegada a subcontratistas ubicados en países con mano de obra barata y con leyes permisivas, las sedes centrales de las grandes empresas -desentendidas del ajetreo de la producción- deben dedicar sus esfuerzos al verdadero negocio: "crear una mitología corporativa lo suficientemente poderosa como para infundir significado a estos objetos brutos imponiéndoles su nombre". Es lo que también afirma Phil Knight, presidente de la marca de ropa deportiva Nike, cuando dice: "durante años creíamos ser una empresa productora, y por eso dedicábamos todo nuestro esfuerzo a diseñar y a fabricar los productos. Pero ahora hemos comprendido que lo más importante es comercializar nuestros artículos. Ahora decimos que Nike es una empresa orientada hacia el marketing, y que el producto es nuestro instrumento más poderoso de marketing".

Marshall Mcluhan, también alejado de la sociedad francesa, y en cierta medida de la

obra de Marx, ofrece otro acercamiento a nuestra problemática, particularmente en algunos pasajes de su libro La Comprensión de los Medios como las Extensiones del Hombre. Para vincularlos, tomemos como ejemplo la mercancía vehículo. Según Mcluhan, aquella extensión del norteamericano que lo transformó en un ser de cuatro ruedas, habría venido a nivelar al conjunto de ciudadanos no hacia abajo, sino hacia arriba, hacia la idea de que su propietario, o simplemente quien lo conduce, es parte de cierta aristocracia. El significante automóvil estaría rompiendo la unión que lo ata a su significado de vehículo que puede ser guiado para marchar por una vía ordinaria sin necesidad de carriles, dotado de un motor, generalmente de explosión, que lo pone en movimiento. Si el automóvil viene a satisfacer la necesidad de traslado más rápido que el caminar humano –valor de uso-, y si el aludido anteriormente es su significado, podrá ser adecuado contar, para hacerlo, por ejemplo, con un viejo Ford T o un ejemplar del fallido proyecto automotriz popular chileno Yagán. En este razonamiento no cabe objeción ulterior. Sin embargo aquel argumento puede ser rebatido cuando se sostiene que, y como lo muestra Mcluhan, el automóvil ya no es sólo eso. Durante la década de los '60, el automóvil ya comienza a mostrar su significado de categoría o clase, de "prolongación que convierte en superhombre a quien va subido en él", relegando al peatón a una condición de ciudadano de segunda clase. Mcluhan logra graficar con precisión el carácter que los objetos pueden otorgar a los sujetos cuando cita la siguiente noticia:

"estaba despampanante en mi Continental blanco y llevaba una bordada camisa de cowboy, de pura seda, y un blanco puro, y pantalones negros de gabardina. Junto a mí, en el automóvil, estaba mi Gran Danés (…) que se llamaba Dana von Krupp. No se puede lograr nada mejor que esto".

Idea similar a la del sociólogo y cientista político Erik Neveu, quien sostiene que lo vivido, el horizonte de las prácticas humanas, está siendo progresivamente limitado por el consumo de mercancías: "el individuo ya no busca en el amor una comunicación íntima, realiza gestos copiados del play-boy o de la mujer fatal hollywoodense. (…) Fumar tal cigarrillo significa participar de la simbólica virilidad de un cow-boy o tal elección de vestimenta es promesa de éxito social". Neveu, junto con interrogarnos acerca de si es problemática o no la reducción del ciudadano en consumidor, y de seguro teniendo en consideración una respuesta prácticamente instintiva y negativa de nuestra parte, nos provoca con la siguiente invitación: "¡déjese llevar sin mala conciencia a la alegrías que prodiga la mercancía, saboree sin peligros los productos light, vista ropas con 'etiquetas éticas', disfrute del placer de manejar un vehículo 'verde'!"18. Para el agrado de cualquier modo de ser, el mundo de la mercancía ya habrá creado lo necesario para capturarlo con sus encantos, sea en la forma de vestimenta, juguetes, libros, pasatiempos, viajes, etc.

La mutua simpatía de las mercancías y la televisión

La influencia ejercida por los objetos -concretamente mercancías- sobre los sujetos es la problemática que se encuentra a la base de estas líneas. Si a esta idea le concedemos cierto asidero en la realidad, pareciera ser cierto también que aquel influjo no toma la forma de una capacidad desprendida desde los objetos y que se dirige hacia la inadvertencia del conjunto de los sujetos. Pareciera ser, más bien, que se trata de un poder etéreo atribuible a las mercancías de un mismo tipo en su conjunto, de las que emana el poder obnubilante que recae sobre cada uno de los sujetos atómicos y aislados. A ellos debe ir proyectada la seducción aumentada, porque cierta necesidad ha buscado y encontrado el modo de potenciarla artificialmente. Esa inyección cualitativa y cuantitativa del poder seductivo de las mercancías –particularmente en su forma de publicidad- encontrará un aliado estratégico en la televisión, creación humana que tampoco se encuentra exenta de un poder transformador para su creador.

Veamos, entonces, por una parte, cuál es la naturaleza de tal poder transformador y, por otra, cómo es que ha llegado a crearse aquella

alianza entre mercancía y televisión. En Homo Videns, La Sociedad Teledirigida, Giovanni Sartori muestra que las civilizaciones se desarrollan con la escritura, por el paso dado de una comunicación oral a una escrita. La historia habría mostrado que los avances en este ámbito se sucedieron lentamente hasta arribar a uno de sus momentos más significativos: la invención de la imprenta y, luego con ella, la impresión diaria del periódico. Con este hecho, la masificación de la palabra escrita habría tocado unos de sus puntos más altos. De un modo casi simultáneo, otros avances técnicos fueron dándose en el área de la transmisión de información, el telégrafo y el teléfono por ejemplo. La radio, por su parte, mostró además la novedad de difundir un mensaje de manera inmediata a diversos receptores: "es el primer gran difusor de comunicaciones; pero un difusor que no menoscababa la naturaleza simbólica del hombre", esto debido a que en la radio se habla, se difunden ideas dichas con palabras, algo similar a lo que sucede con el libro, el periódico, el teléfono, etc. La ruptura, sin embargo, vendría dada a mediados del siglo XX con la llegada de la televisión. En ella debe cumplirse con la función de llevar ante los ojos de los espectadores cosas que puedan ser vistas, predominando el hecho de ver sobre el de hablar, una preeminencia de lo representado en imágenes antes que lo dicho con palabras: en televisión lo dicho es secundario, se encuentra en función de la imagen, comenta la imagen. Una de las consecuencias, tal vez inadvertida, a las que se arribó con la masificación de la televisión es el fenómeno al que hoy asistimos y que puede ser glosado en la forma del informarse viendo, hecho que estaría modificando la naturaleza de la comunicación toda vez que la traslada del contexto de la palabra al contexto de la imagen. La radicalidad de esta diferencia estriba en el hecho de que "la palabra es un símbolo que se resuelve en lo que significa, en lo que nos hace entender. Y entendemos la palabra sólo si (…) conocemos la lengua a la que pertenece. (…) Por el contrario, la imagen es pura y simple representación visual. La imagen se ve y eso es suficiente; y para verla basta con poseer el sentido de la vista, basta con no ser ciegos". Si esta hipótesis es cierta, lo que la televisión estaría produciendo, es una alteración de la naturaleza del homo sapiens, modificándola ahora, en palabras de Sartori, en la de un Homo Videns.

La televisión, luego, no sólo será instrumento de información, sino también un proceso de formación, una paideia que generaría un nuevo tipo de ser humano. La hipótesis se fundamenta simple y exclusivamente en el hecho de que los niños se sientan largas horas frente al televisor, antes de iniciar su proceso de aprender a leer y escribir. La televisión, de este modo, se transforma en la primera escuela de la que el niño recibe su impronta en imágenes de un mundo centrado en el hecho de ver: una escuela divertida que precede a la escuela aburrida. Como resultado, el niño que creció frente al televisor se transforma en un adulto sordo a los estímulos de los saberes transmitidos de modo escrito, un hombre que no lee y que de adulto responderá básicamente a estímulos audiovisuales. Este tipo de niño no crece mucho más. "A los treinta años es un adulto empobrecido, (…) es, pues, un adulto marcado durante toda su vida por una atrofia cultural". Idea simpática a la de Mcluhan cuando sostiene que "pensamos en la televisión como un medio auxiliar accidental cuando, en realidad, ya ha transformado el proceso de aprender de los jóvenes, muy independientemente del de la escuela", o a la de Debord, quien ve una explicación de la continuidad de la sociedad del espectáculo (desde 1967 hasta hoy) no en el perfeccionamiento de la instrumentación mediática, sino en "la dominación espectacular [que] ha logrado criar una generación sometida a sus leyes".

Ahora bien, si se tiene en consideración que el principal método de financiamiento del que se vale la industria televisiva es el dinero obtenido a través del cobro por concepto de anuncios publicitarios -a través del contrato de emisión-, nos encontraríamos en condiciones de enlazar las ideas de Sartori con la problemática más arriba descrita y que Baudrillard enunció en los términos citados en la nota n°8 de este ensayo. La publicidad,

podemos decir, es la disciplina que tal vez mayor poder de seducción puede inyectar artificialmente a las mercancías. Éstas, ahora inundando el espacio y tiempo televisivos -rebalsado por sobre el viejo corte comercial- podrán ejercer su influjo me manera multiplicada en virtud de la cantidad de televisores encendidos y televidentes sentados frente a ellos. Lo que el sujeto busca tras la mercancía (o lo que alguien desea que busque), ahora, es fácilmente presentable por el trabajo de una agencia publicitaria, una boutique creativa o una central de medios. Lo que, por lo menos, antes era trabajo de su imaginación y deseo, hoy se encuentra dado frente él de modo tal que lo que antes no sabía que existía, hoy lo necesita.

La fuerza seductiva que Baudrillard vio en la cualidad de los objetos es un descubrimiento que ante la colaboración de la industria televisiva y las agencias publicitarias podrá mostrar una potencia multiplicada. Es lo que Debord sostiene cuando dice que "olas de entusiasmo por un determinado producto, apoyado y difundido por todos los medios de información, se propagan así con gran intensidad". El efecto seductivo de las mercancías, con esta otra vuelta de turca, se ve cuantitativa y cualitativamente acrecentado volviéndolas prácticamente irresistibles a la voluntad de los sujetos. Mercancías y televisión irán de la mano dictando la pauta de aquellos que, inadvertidos, reducirán gran parte de sus días al "trabajar-ver-consumir".

Ese modo de ser, el carácter de aquel individuo inadvertido, puede ser claramente identificable con el del personaje creado por Jerzy Kosinksy en su novela Desde el Jardín. Chance, un jardinero con retraso mental quien queda desprovisto inesperadamente de su círculo social y afectivo inmediato, se ve forzado a enfrentar al mundo exterior interpretando todo cuanto se le presenta bajo los criterios que por años le proporcionó su oficio y las horas frente a la televisión. Heredando sólo una maleta con trajes de su antiguo patrón, esta persona indocumentada, que trabajaba sin recibir sueldo, con escasísima educación, que ha nacido del azar o casualidad –de ahí su nombre-, difícilmente podrá desenvolverse dentro de una sociedad norteamericana hostil y competitiva. O por lo menos eso es lo que puede intuirse. Sin embargo, e insólitamente, es bien recibido particularmente por la alta sociedad quien, con el paso del tiempo, llega a considerarlo uno de los suyos, toda vez que interpreta con tintes de genialidad metafórica lo que Chance pueda decir respecto a la política, la economía o los asuntos humanos, cuando éste sólo se encuentra pensando en su viejo oficio de jardinero y en los programas televisivos que veía en su tiempo libre.

Las características de Chance the gardiner parecen no significar una dificultad para aquella sociedad que, incluso, llega a comprender su nombre –porque aquel era su único nombre- en términos de un refinado francés Chauncey Gardiner. En esta novela no es él quien encierra la problemática de concebir un mundo tal cual lo muestra la televisión, con las alteraciones culturales que aquello puede involucrar. No. Es el conjunto de la sociedad, o un influyente sector de la misma, el que se autocomplace de las insuficiencias que la están formando. En una sociedad como aquella, como la nuestra, puede llegar a ser exitoso un hombre que en su vida sólo ha trabajado en un jardín, ha visto televisión y ha heredado un par de buenas pilchas. Con eso basta.

Baudrillard. Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos

Adolfo Vásquez Rocca

Narcisismo y transformación de la vida pública

*¿C*uál es en última instancia el entramado ideológico del sistema de los objetos? ¿Qué ideario encarna este sistema cuyos principios son la caducidad y la obsolescencia —el imperativo de la novedad—, la ley del ciclo y otros automatismos semejantes? Baudrillard dirá que son dos: el principio personalizador, que se articula como democratización del consumo de modelos por la vía de la serialidad y la ética novedosa del crédito y la acumulación no productiva. Hoy el glamour de las mercancías aparece como nuestro paisaje natural, allí nos reconocemos y nos encontramos con «nosotros mismos», con nuestros ensueños de poder y ubicuidad, con nuestras obsesiones y delirios, con los desperdicios psíquicos en el escaparate de la publicidad —verdadero espejo que nos devuelve nuestra imagen deformada— una verdadera summa espiritual de nuestra civilización, el repertorio ideológico de la desinhibición.

El carácter distintivo del American way of life, de la última sociedad primitiva contemporánea se escenifica en las formas del distanciamiento, en el paisaje, en los grandes desiertos y carreteras de ese país que deja entrever una profunda soledad, las inclinaciones thanáticas que yacen bajo el optimismo americano; la decrepitud del capitalismo tardío en la tierra de las oportunidades, del american dream convertido en el insomnio incontenible de la banalidad y la indiferencia; los Estados Unidos han realizado la desterritorialización de la identidad, la diseminación del sujeto y la neutralización de todos los valores y, si se quiere, la muerte de la cultura bajo el régimen de la mortandad de los objetos. En este sentido es una cultura ingenua y primitiva, no conoce la ironía, no se distancia de sí misma, no ironiza sobre el futuro ni sobre su destino; ella sólo actúa y materializa su política de Estado. Norteamérica realiza así sus sueños y sus pesadillas.

La identidad prefabricada

Vivimos en un universo frío, la calidez seductora, la pasión de un mundo encantado es sustituida por el éxtasis de las imágenes, por la pornografía de la información, por la frialdad obscena de un mundo desencantado. Ya no por el drama de la alienación, sino por la hipertrofia de la comunicación que, paradojalmente, acaba con toda mirada o, como dirá Baudrillard, con toda imagen y, por cierto, con todo reconocimiento.

El desafío de la diferencia, que constituye al sujeto especularmente, siempre a partir de un otro que nos seduce o al que seducimos, al que miramos y por el que somos vistos, hace que el solitario voyeurista ocupe el lugar del antiguo seductor apasionado. Somos, en este sentido, ser para otros y no sólo por la teatralidad propia de la vida social, sino porque la mirada del otro nos constituye, en ella y por ella nos reconocemos. La constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva, que me convierte en espectáculo. Ante él estoy en escena, experimentando las tortuosas exigencias de la teatralidad de la vida social. Lo característico de la frivolidad es la ausencia de esencia, de peso, de centralidad en toda la realidad, y por tanto, la reducción de todo lo real a mera apariencia.

El éxito de la identidad prefabricada radica en que cada uno la diseña de acuerdo con lo que previsiblemente triunfa –los valores en alza–. La moda, pues, no es sino un diseño utilitarista de la propia personalidad, sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la cual cada uno se convierte en empresario de su propia apariencia.

Efectos de desaparición

La fragmentación de las imágenes construye una estética abstracta y laberíntica, en el que cada fragmento opera independiente pero, a su vez, queda encadenado al continuo

temporal de un instante narrativo único. Podemos retener el mundo entero en nuestras cabezas. La aceleración y los estados alterados de la mente. Los psicotrópicos. La representación electrónica de la mente en la cartografía del hipertexto. Las autopistas de la información, donde todo acontece sin tener siquiera que partir ni viajar. Es la era de la llegada generalizada, de la telepresencia, de la cibermuerte y el asesinato de la realidad. El mundo como una gran cámara de vacío y de descompresión. Como la ralentización de la exuberancia del mundo.

Imágenes de la gran urbe, fragmentos de los últimos gestos humanos reconocibles. Los sujetos indiferentes a la presencia de la cámara se mueven según el ritmo de sus propios pensamientos. Imágenes en movimiento: la estación del Metro de Tokio, súper-carreteras, aviones supersónicos, televisores de cristal líquido, nano-ordenadores, y otros tantos accesorios que nos implantan una aceleración a la manera de otras tantas prótesis tecnológicas. Es la era del cyber-reflejo condicionado, del vértigo de la cibermúsica, de los fundidos del inconsciente en una lluvia de imágenes digitales, vértigo espasmódico de señales que se encienden y apagan, del gesto televisivo, vértigo espasmódico de señales que se encienden y se apagan, del gesto neurótico y ansioso del zapping o el molesto corte del semáforo en las esquinas que parasitan el sistema de interrupciones artificiales y alimentan nuestra dependencia de los efectos especiales.

La sociedad del espectáculo

La moda ha contribuido también a la construcción del paraíso del capitalismo hegemónico. Sin duda, capitalismo y moda se retroalimentan. Ambos son el motor del deseo que se expresa y satisface consumiendo; ambos ponen en acción emociones y pasiones muy particulares, como la atracción por el lujo, por el exceso y la seducción. Ninguno de los dos conoce el reposo, avanzan según un movimiento cíclico no-racional, que no supone un progreso. En palabras de J. Baudrillard: "No hay un progreso continuo en esos ámbitos: la moda es arbitraria, pasajera, cíclica y no añade nada a las cualidades intrínsecas del individuo". Del mismo modo es para él el consumo un proceso social no racional. La voluntad se ejerce –está casi obligada a ejercerse– solamente en forma de deseo, clausurando otras dimensiones que abocan al reposo, como son la creación, la aceptación y la contemplación. Tanto la moda como el capitalismo producen un ser humano excitado, aspecto característico del diseño de la personalidad en sociedad del espectáculo.

La sociedad de consumo supone la programación de lo cotidiano; manipula y determina la vida individual y social en todos sus intersticios; todo se transforma en artificio e ilusión al servicio del imaginario capitalista y de los intereses de las clases dominantes. El imperio de la seducción y de la obsolescencia; el sistema fetichista de la apariencia y alienación generalizada.

El juego de las apariencias

La tesis de Baudrillard es que la peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro, sino estar despojado del otro; es tener que producir al otro en su ausencia y, por lo tanto, enviarlo a uno mismo. Si en la actualidad estamos condenados a nuestra imagen, no es a causa de la alienación, sino de su fin, es decir, de la virtual desaparición del otro, que es una fatalidad mucho peor.

Ver y ser vistos, esa parece ser la consigna en el juego translúcido de la frivolidad. El así llamado momento del espejo, precisamente, es el resultado del desdoblamiento de la mirada, y de la simultánea conciencia de ver y ser visto, ser sujeto de la mirada de otro, y tratar de anticipar la mirada ajena en el espejo, ajustarse para el encuentro. La mirada, la sensibilidad visual dirigida, se construye desde esta autoconciencia corpórea, y de ella, a la vez, surge el arte, la imagen que intenta traducir esta experiencia sensorial y apelar a la sensibilidad en su receptor.

Nuestra soledad demanda un espejo simbólico en el que poder reencontrar a los otros desde nuestro interior. Buscamos en el espejo la unidad de una imagen a la que sólo llevamos nuestra fragmentación.

Con estupor tomamos las últimas fotografías posibles, un patético modo de

certificar la experiencia o de convertirla en colección. Pareciera que la fotografía quiere jugar este juego vertiginoso, liberar a lo real de su principio de realidad, liberar al otro del principio de identidad y arrojarlo a la extrañeza. Más allá de la semejanza y de la significación forzada, más allá del "momento Kodak", la reversibilidad es esta oscilación entre la identidad y el extrañamiento que abre el espacio de la ilusión estética, la des-realización del mundo, su provisional puesta entre paréntesis.

Como en La invención de Morel donde un aparato reproduce la vida (absorbiendo las almas) en forma de réplica, en forma de mera proyección. Los Stones como souvenir de sí mismos proyectados en el telón del escenario giratorio. La envidiable decreptitud de Mick Jagger con una delgadez mezquina y ominosa, como si fuera su propia narcótica reliquia.

Los rostros del otro, rostros distantes a pesar de su cercanía, ausentes a pesar de su presencia, los miramos sin que ellos nos devuelvan la mirada. La alteridad no es más que un espectro, fascinados contemplamos el espectáculo de su ausencia. Tal vez los Stones estén muertos y nadie lo sepa. Tal vez sea una banda sustituta la que por enésima vez sacuda el mundo cuando comience su nueva gira por las ciudades de la Gran Babilonia.

Disney World y el principio de realidad

Vivimos en un universo extrañamente parecido al original -las cosas aparecen replicadas por su propia escenificación -señala Baudrillard. Como Disney Worldque es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros. En principio es un juego de ilusiones y de fantasmas: los Piratas, la Frontera, el Mundo Futuro, etcétera. Se cree a menudo que este 'mundo imaginario' es la causa del éxito de Disney, pero lo que atrae a las multitudes es, sin duda y sobre todo, el microcosmos social, el goce religioso, en miniatura, de la América real, la perfecta escenificación de los propios placeres y contrariedades. La única fantasmagoría en este mundo imaginario proviene de la ternura y calor que las masas emanan y del excesivo número de dispositivos aptos para mantener el efecto multitudinario. El contraste con la soledad absoluta del parking —auténtico campo de concentración—, es total. O, mejor: dentro, todo un abanico de'gadgets' magnetiza a la multitud canalizándola en flujos dirigidos; fuera, la soledad, dirigida hacia un solo dispositivo, el "verdadero", el automóvil. Por una extraña coincidencia (aunque sin duda tiene que ver con el embrujo propio de semejante universo), este mundo infantil congelado resulta haber sido concebido y realizado por un hombre hoy congelado también: Walt Disney, quien espera su resurrección arropado por 180 grados centígrados. De cualquier modo es aquí donde se dibuja el perfil objetivo de América, incluso en la morfología de los individuos y de la multitud. Todos los valores son allí exaltados por la miniatura y el dibujo animado. Embalsamados y pacificados. De ahí la posibilidad de un análisis ideológico de Disney: núcleo del "american way of life", panegírico de los valores americanos, etc., trasposición idealizada, en fin, de una realidad contradictoria. Pero todo esto oculta una simulación de tercer orden: Disney existe para ocultar qué es el país "real", toda la América "real", una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar la "lacra" que es todo lo social en su banal omnipresencia, reduciéndolo a lo estrictamente carcelario). Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (como la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad.

Sería un error minimizar la relación entre estos fenómenos y el origen de la personalidad narcisista, que no conoce límites entre ella misma y el mundo que exige la gratificación inmediata de sus deseos, así como la erosión de la vida intima tenida lugar a través de la relaciones sociales que se tratan como pretextos para la expresión de la propia personalidad. La transformación de la vida pública en un ámbito donde "la persona puede escapar a las cargas de la vida familiar

idealizada... mediante un tipo especial de experiencia, entre extraños o, más importante aún, entre personas destinadas a permanecer siempre como extraños", y donde una silenciosa y pasiva masa de espectadores observa la extravagante expresión de la personalidad de unos pocos en la "sociedad del espectáculo", donde los medios de "comunicación" nos escamotean y disuelven el presente con las fanfarrias del último estelar televisivo.

La construcción del sentido social se desplaza del espacio de la política, hacia un mundo que no tiene historia, sólo pantalla. Son las nuevas formas de producción, las de un nuevo universo simbólico en donde se resignifican las viejas utopías mediante un proceso de descontextualización que las convierte en imágenes sin historia; en mercancías.

En esos mismos medios de comunicación se desplazan hoy los actores políticos jugando su rol hegemónico en la construcción de sentido en tanto perpetran el secuestro de nuestra moral. La fe pública violada ha creado las condiciones para el desprestigio de lo político y con ello el de nuestras instituciones, qué puede extrañar entonces del robo hormiga de las grandes transnacionales, la extorsión «irrepresentable», sólo cognoscible por medio de una compleja organización multinacional articulada según un modelo gansteril. Nuestra vida cotidiana esta así signada por las abusivas relaciones mercantiles que experimentan una creciente densidad así como una significativa disminución de las relaciones interpersonales sin fines de lucro.

Pese a todo, incluso la personalidad de las celebridades esta sujeta a los procesos de obsolescencia y caducidad, al fenómeno postmoderno de la «sacralidad impersonal». La obsolescencia de los objetos se corresponde con la de los rock stars y gurús intelectuales; con la multiplicación y aceleración en la rotación de las «celebridades», para que ninguna pueda erigirse en "ídolo personalizado y canónico". El exceso de imágenes, el entusiasmo pasajero, determinan que cada vez haya más "estrellas" y menos inversión emocional en ellas, los revival son fenómenos de "nostalgia decretada" ideadas como estrategias de marketing por algún ejecutivo de una compañía multimedia.

Maś allá de la "sociedad del espectáculo" y "el imperio de lo efímero" se instala la "norma de consumo" en el plano de las necesidades sociales, también gobernadas por dos mercancías básicas: la vivienda estandarizada, lugar privilegiado de consumo, y el automóvil como medio de transporte compatible con la separación entre el hogar y el sitio de trabajo. Ambas mercancías —y en especial, desde luego, el automóvil— fueron sometidas a la producción masiva y la adquisición de ambas exige una «amplia socialización de las finanzas» bajo la forma de nuevas o ampliadas facilidades de crédito (compra a plazos, créditos, hipotecas, etc.). Más aún, las dos mercancías básicas del proceso de consumo masivo crearon complementariedades (crédito hipotecario y automotriz) que producen una gigantesca expansión de las mercancías, apoyada por una diversificación sistemática de los valores de uso. El individuo se ve obligado a elegir permanentemente, a tomar la iniciativa, a informarse, a probarse, a permanecer joven, a deliberar acerca de los actos más sencillos: qué automóvil comprar, qué película ver, qué libro leer, qué régimen o terapia seguir. El consumo obliga a hacerse cargo de sí mismo, nos hace "responsables", se trata así de un sistema de participación ineludible.

El régimen de la mortandad de los objetos

El dispositivo que activa este sistema de "obsolescencia acelerada" —que impera a consumir compulsivamente— consiste en convencer al consumidor que necesita un producto nuevo antes que el que ya tiene agote su vida útil y funcionalidades. Ésta es una de las tareas de los diseñadores: acelerar la obsolescencia. A este respecto el automóvil ha sido un caso paradigmático de las obsolescencias decretadas del estilo, asociadas a las imágenes de prestigio y estatus que le rodean.

Así, el propósito es hacer que el cliente este descontento con su actual automóvil, su

cocina, sus pantalones, etc., porque esta “pasado de moda”. Ya no debe esperarse que las cosas se acaben lentamente. Las sustituimos por otras que si bien no son, necesariamente, más efectivas, son más atractivas. Pese a todo es difícil discernir la frontera entre progreso técnico real y obsolescencia del diseño y —más aún— sustraerse al influjo de estos condicionamientos.

Siempre los objetos han llevado la huella de la presencia humana, pero ahora no son sus funciones primarias (el cuerpo, los gestos, su energía...) las que se imponen sino las superestructuras las que se dejan sentir. Así, el objeto automatizado representa a la conciencia humana en su autonomía, su voluntad de control y dominio. Ese poder va más allá de la prosaica funcionalidad —y de eso saben mucho los vendedores de automóviles—. El objeto es irracionalmente complicado, se llena de detalles superfluos y viaja en su juego de significaciones mucho más allá de sus determinaciones objetivas.

El automóvil es un signo de poder, de refugio, una proyección fálica y narcisista, que —según Baudrillard— reúne “la abstracción de todo fin práctico en la velocidad, el prestigio, la connotación formal, la connotación técnica, la diferenciación forzada, la inversión apasionada y la proyección fantasmagórica”. El ejemplo del automóvil es paradigmático. A éste muy rápidamente se le sobrecargó de funciones parasitarias de prestigio, de confort, de proyección (fálica) inconsciente... que frenaron y después bloquearon su función de síntesis humana.

El consumo, como se ve, no es la base sobre la que descansa el progreso, sino más bien la barrera que lo estanca o, al menos, lo lanza en la dirección contraria a la de la mejora de las relaciones sociales. El espíritu que realmente funciona es el de la fragilidad de lo efímero, una compulsión que se debate de forma recurrente entre la satisfacción y la decepción y que permite ocultar los verdaderos conflictos que afectan a la sociedad y al individuo.

Aspectos “mitológicos” y nemotecnia del consumo; la acumulación y el derroche

Baudrillard habla de un gran happening colectivo dominado por el espectáculo de la mortalidad impuesta y organizada de los objetos, por su artificial obsolescencia, pero sabe que esa imposición no es sólo una consecuencia del orden de producción capitalista. Es difícil saber qué género de instinto de muerte del grupo, qué voluntad regresiva domina todo ese ceremonial que, bien pensado, recuerda a ciertas ceremonias salvajes como la del potlach. Potlach es una práctica antes que un concepto, parte de un lenguaje perdido en la Historia, pero aun vivo en ciertos ritos modernos: el sexo, el banquete y la embriaguez de la danza, «donde se ve que la dispersión no va hacia el sin sentido, sino que es una modalidad de encuentro con el sentido que pasa a través de la pérdida de centralidad del sujeto». Una economía ya no basada en la acumulación sino en el derroche, en el goce de lo producido. Nuestras sociedades viven de la acumulación de lo que producen. En cambio, cuando se habla de Potlach nos referimos a los experimentos históricos basados en el gasto improductivo, al disfrute y la prodigalidad.

Finalmente nos resta por analizar el aspecto «mitológico» del capital y la sacralización de sus productos más emblemáticos. Los aspectos ideológicos del consumo rebasan los límites de la organización política para instalarse en el inconsciente colectivo y los usos rituales de una población. Se busca implantar sobre bases afectivas y nemotécnicas un nuevo y particular ethos, una forma de ir por el mundo, ya no como recolector, azador oconsumidor, sino como el agente del desperdicio que surge sólo desde la conciencia de la prosperidad, la abundancia y el lujo.

Para estimular el flujo de la mercancía, a través del desperdicio y el derroche, entendida éste como clave de la prosperidad futura del mercado, se opera en varias direcciones. Primeramente —en el plano ideológico— contra el pensamiento orientado al ahorro, mentalidad difícil de desarraigar ya que corresponde a una práctica ancestral de la

humanidad, la de precaverse para el desconocido y con frecuencia temido día de la escasez.

Por otra parte está la vertiente sentimental y poética del diseño, que se corresponde con una novedad metodológica importante, la apelación a la memoria emotiva. La vertiente sentimental de la mercadotecnia se refiere a la persistencia aún en los nuevos productos de un elemento visual implícito que marque una filiación con el pasado, asegurando la continuidad histórica en la espesa trabazón de los objetos. Casi sin excepción los nuevos diseños incluyen un ingrediente que los especialistas denominan «forma sobreviviente». Deliberadamente se incorpora al producto un detalle evocador que recordará a los usuarios un artículo similar, de uso semejante, tenido en una buena tarde o un feliz verano. La gente aceptará más fácilmente algo nuevo, sostienen los expertos en innovación, si reconocen en ello algo que surge "orgánicamente" del pasado. Al incluir un patrón familiar en una forma nueva, sea o no radical, se podrá hacer aceptable aún lo más inusitado, productos y usos que de otro modo rechazarían.

Por una parte está el individuo que se siente así impulsado a «realizarse» en el placer que supone la posesión de un conjunto de objetos, donde la idea misma de colección está por encima de la necesidad, es decir, a la riqueza, y por otra las maneras de «usar» el excedente como desperdicio. Aquí es posible identificar otra forma de mitología, la de ciertas lógicas capitalistas, según la cual a épocas de prosperidad, cuando la economía se expande y el crecimiento del producto es sostenido, le debiera seguir o suceder tiempos donde el beneficio —en razón de los excedentes— alcance a toda la población, incluso a la más desfavorecida, esto de acuerdo a la conocida estrategia de «crecimiento y chorreo» que dominó el «paraíso» neoliberal de los 80'. Pero en realidad esto nunca sucedió, en su lugar advino la acumulación —incluso— del excedente; nuevas formas de codicia y de fraude fiscal terminaron por ahogar esta promesa escatológica del libre mercado.

Guy Debord: Ate, espectáculo, sociedad

Iván Pinto

*L*a sociedad del espectáculo se publicó en 1967, y desde entonces no ha cesado de estar en el centro de largas y enconadas disputas: ¿se trata de un panfleto totalitario o de un libro lúcido que denuncia al totalitarismo oculto en el capitalismo tardío? ¿Es un ensayo menor de claro ánimo resentido, o es por el contrario ese "libro definitivo" que el mismo Debord confirmó en su posterior Comentarios a la sociedad del espectáculo? Y, por sobre todo: ¿qué significan, en definitiva, ideas tan ambiguas como "espectáculo", "separación consumada" o "situacionismo"?

Espectaculo

La sociedad del espectáculo, "un pequeño manual de batalla para salir a la calle a fines de los '60".Guy Debord ha sido el primero en explicitar sus pocas intenciones de aclararnos algo. En su momento, escribió que le interesaba poco que su libro-denuncia se entendiera, que lo escribía con la clara intención de "no dejar el plan demasiado claro" (Debord, 1990) y que había en él verdades encriptadas peligrosas de leer para el mundo actual, por lo cual había que evitar que se difundiera demasiado entre los lectores equivocados 1. Debord esconde detrás de esto evidentes propósitos subversivos. La sociedad del espectáculo nunca fue un libro de teoría, sino un pequeño manual de batalla para salir a la calle a fines de los '60; una verdadera anti-moda que después de una década relegaba a Sartre y Les temps modernes a la intelectualidad oficial de la época, dejando la tarea "verdaderamente revolucionaria" a la fusión propuesta por la Internacional Situacionista. Para algunos, ésta era la última vanguardia artística del siglo XX; para otros, en cambio, estaba "más allá" de cualquier noción de vanguardia –constituyendo así, por ende, el fin de toda vanguardia.

La Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista surgió en 1956 durante un encuentro en Alba (Italia). Fue entonces cuando ocho artistas procedentes de distintas vanguardias (la Internacional Letrista, la Bauhaus Imaginista y el grupo CoBra, entre otras) se fusionaron, difundiéndose en muy poco tiempo en ciudades como París, Milán, Bruselas, Los Ángeles y Londres. En la Internacional Situacionista tomaron parte arquitectos, pintores, escritores, cineastas, etc., cuyo punto de unión fue una actitud crítica al capitalismo tardío de postguerra (en palabras de Debord, en su período "espectacular") y el deseo de crear un órgano abierto y multidisciplinario; éste tendría como centro la creación de "situaciones", la posibilidad de producir un arte verdaderamente político y de mantener viva la discusión con los referentes ideológicos y culturales que los inspiraban o que rechazaban: la teoría de izquierda (Marx, Lukács, Lefebvre), las vanguardias artísticas (dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otras) y las manifestaciones artísticas en general.

Marx, Lukacs, Lefevbre

Karl Marx (1881), György Szegedy von Lukács (1885-1971) y Henri Lefebvre (1901-1991), principales antecedentes teóricos de la Internacional Situacionista y del pensamiento de Debord. Entre 1958 y 1969 sus discusiones y propuestas fueron recogidas en la revista Internationale Situationiste, que llegó a contar con 12 números 2, y en la cual Debord adquirió un gran protagonismo, estableciendo las estrategias, giros y líneas generales del movimiento... si es que cabe hablar de tal cosa, porque si algo definía a la Internacional Situacionista era su rechazo absoluto a crear un movimiento masivo. Muy por el contrario, nociones como "situación" o "situacionismo" refieren a la confrontación –finalmente individual- del arte con la vida, ahí donde el arte ha pasado a ser una estetización de la vida, y ésta una mala caricatura de la utopía artística (en este sentido, lo peor que podía ocurrirles a las propuestas artísticas de la Internacional Situacionista fue, justamente, aquello que finalmente sucedió: terminar en la historia del arte como objetos autónomos, y no como consumaciones totales que tendiesen a disolver el arte.

Dentro de las operaciones estéticas de producción de obra realizadas por la Internacional Situacionista destacan el reciclaje, el collage (con sus consecuencias des-semantizantes), el establecer tensiones entre palabra e imagen, dando a la primera un rol fundamental 4, y en general, operaciones destinadas a apropiarse de los productos culturales del capitalismo tardío (cómic, publicidad, graffiti) y a re-convertirlos para su propio beneficio. Quizás un claro ejemplo de esto pueda ser el filme ¿Puede la dialéctica romper ladrillos?, de René Vienet, consistente en una apropiación de una película de artes marciales cuyos textos son cambiados por discusiones políticas. Sin embargo, y a diferencia del pop-art de Warhol, la utilización del fetiche buscaba re-significarlo de acuerdo a una moral específica: la absoluta destrucción del capitalismo avanzado.

El libro "La ciudad situacionista", de Simon Sadler", está dividido entre partes. En la primera, La ciudad desnuda, se dibuja la crítica situacionista al urbanismo. En la segunda, Formulario para un Nuevo Urbanismo, examina los principios situacionistas para la ciudad y para la vida en ella. La tercera parte, Una nueva Babilonia, describe diseños urbanos actuales propuestos para la ciudad situacionista.

Otro rasgo destacable de la Internacional Situacionista es la preocupación sobre la ciudad, que podría articulares en 3 niveles:

1. La crítica al urbanismo, llamado "acondicionamiento del territorio", y esparcida en diversos textos –entre ellos la "Teoría de la deriva" y la "Introducción a una crítica de la geografía urbana".

2. Nuevas proposiciones realizadas desde la arquitectura, relativas al "urbanismo unitario"; a partir de éstas Debord imaginó un París en estado fragmentario, visual y a la deriva. El artista Constant dedicó varias maquetas al proyecto de una ciudad móvil, futurista e hipermoderna, entre ellas "Spatiovore" y "Ambiance de jeu" (otro

referente esencial a este respecto es "New Babylon").

3. La propuesta de experiencias "psicogeográficas": trayectos y recorridos libres por la ciudad, que se encuentran en el límite de la performance y la intervención urbana.

La máxima situacionista, "la recuperación de la vida en un mundo que ha perdido el sentido", no deja de tener ciertas reminiscencias existencialistas (por mucho que ello hubiese provocado el malestar de Debord), lo que en parte es entendible dada la gran influencia que poseían, en la época, filósofos como Sartre, Heidegger o Merlau Ponty. Los ecos de tal corriente filosófica no terminan acá, sin embargo, y tienen profundas consecuencias en ciertas nociones trabajadas en La sociedad del espectáculo, obra cúlmine de Debord, donde se intentará dar forma a una teoría total que diese sentido al situacionismo.

La sociedad del espectáculo

La publicación de este libro fue considerada un pequeño seísmo dentro de la comunidad intelectual de la época, y sus réplicas se pueden rastrear en el espíritu del Mayo del '68 parisino (del cual Debord participó activamente), un evento fundamental para entender la filosofía de los últimos 30 años en Francia.

La crítica radical que desliza Debord en su texto es, aún hoy, difícil de asimilar. El libro intentaba ser una radiografía total del capitalismo avanzado, y su autor había encontrado un concepto esencial para definirlo: el espectáculo. Arraigado en lo más profundo del capitalismo, el espectáculo parecía ser un paso lógico dentro del sistema de producción del capital, donde las imágenes eran comprendidas como su extensión lógica. En el primer párrafo del libro, Debord entrega las primeras pistas de su tesis central, que reiterará y profundizará a lo largo de las siguientes páginas: "Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, ahora se aleja en una representación" (Debord, 1995).

El carácter radical de tal idea se encuentra en el hecho que Debord consagre al acto de representar una condición perversa. Sin embargo, ¿dónde comienza el "grado cero" del espectáculo? Para Debord, la respuesta apunta al surgimiento del cristianismo (una era post-mítica), y junto con ello, al origen de la producción de capital en un tiempo histórico y progresivo que da en llamar "tiempo irreversible". El "tiempo espectacular" correspondería a la fase siguiente, en la cual ya no sólo estaría acordado en un falso trato la división entre tiempo de ocio y tiempo de producción, sino que además el primero sería el acuerdo perverso para mantener intacto el tiempo productivo. Este falso pacto encubriría, finalmente, la inexistencia del tiempo fuera de la producción, desde el momento en que la base de ese tiempo consumible es también producción e industrialización 6; con esto, el acuerdo entre imágenes y consumo resulta así equiparable al tiempo consumido de una vida inactiva, de una vida que ha vendido su tiempo vital al precio del capital. En la fase espectacular de la sociedad las imágenes han sido desbordadas por su mediatización y han "objetivado una visión de mundo", o un ordenamiento y fragmentación de los campos de saber donde cada cosa es relegada a su propio lugar: la separación consumada (Debord, 1995). Y aquí me detengo: Debord no puede escapar del "sueño unitario", y en ello, es posible que sea el más moderno de los modernos en su deseo de una unidad total, de ese referente perdido en alguna época pre-histórica.

Esto es, en gran medida, lo que denuncia Schiffer: el esencialismo de algunas de las teorías de Debord. Después de su suicidio en 1994, y luego de décadas como objeto de culto desconocido o ignorado (La sociedad del espectáculo podía verse circulando en circuitos universitarios o políticos, o publicado en fragmentos en algún fanzine punk), el estallido en torno al libro y a su autor fue desmedido, perjudicándose con ello los análisis y aproximaciones a sus teorías 8. En la obra de Debord no hay espacio para parodias o

estrategias de resistencia, ni tampoco para poner en duda sus propias teorías. A su vez, tampoco hay análisis metodológicos que puedan hacerse cargo del tamaño de éstas (aunque han originado corrientes completas de investigación). Quizás todo esto constituya un signo de aquello que acusa Debord: una fragmentación o institucionalización del saber, la exigencia de una jerga académica que es sólo reproducción del espectáculo o el no cuestionamiento de algo moralmente incuestionable: lo perverso del capitalismo en su fase actual

Paris 68

El Mayo del 68 francés, en el cual participaron gran parte de los movimientos y organizaciones sociales y políticas de la época, así como vanguardias artísticas e intelectuales, fue un evento fuertemente influenciado por las proclamas y propuestas situacionistas.

Ecos

Sin embargo, La sociedad del espectáculo no es un libro fácil de olvidar ni de descartar. En su núcleo argumental encontramos reminiscencias del pasado (filosóficas, teológicas, sociológicas) y repercusiones importantes en el pensamiento contemporáneo. Para entender esto, sin embargo, debemos revisar algunas ideas más. Así, Debord entrega una clave de lectura: "El espectáculo como tendencia a hacer ver a través de diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente comprensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas fue el tacto; el sentido más abstracto, el más mistificable corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual".

Debord nos lleva a otro problema, y de la constatación de un hecho (la circulación de imágenes, la industrialización del espectáculo) nos formula otras preguntas: ¿cómo estamos mirando? ¿Qué consecuencias posee a nivel del conocer esta forma de mirar? Diría que en esa pregunta se resumen algunas consecuencias y propuestas investigativas de interés que han tomado a Debord como un punto de partida. Así, si bien es cierto que Baudrillard ha sido quien más claramente ha hecho de la jerga debordiana un trasvasije hacia sus propios conceptos, las repercusiones en ciencias sociales (estudios culturales), la teoría estética y la crítica (desde el cine hasta los estudios de nuevos medios), y la producción artística (cinematográfica, visual) en los últimos 30 años han sido, a mi juicio, definitorias.

A este respecto, el destacado crítico de cine Serge Daney (2004) comentaba, a propósito del ambiente reinante en Cahiers du cinema en los '60: "Un libro que hablaba con desprecio del devenir espectáculo de todas las cosas decía que el mundo estaba destinado a la ironía de los cambios y simulacros. Se hablaba de 'sociedad del espectáculo', aún no de medios".

Ya en los '60, la palabra "espectáculo" no vuelta atrás y se había vuelto signo de un lugar desde dónde enunciar algo. Hoy, su noción nos da cuenta del régimen de visibilidad contemporáneo saturado en pura visualidad, una "estetización del mundo", en palabras de José Luis Brea, que tiende a la disolución absoluta del arte, y junto con ello, a los parámetros de lo real. "Espectáculo" viene a hacer hincapié en la des-naturalización de una mirada ya mediatizada, ya tecnologizada, donde el referente se ha dado a pérdida pero que, por algún motivo a sospechar, los mass media tienden a esencializar, a naturalizar, a objetivar. Y aunque Debord aspira a que hubo algún momento en que esto no fue así (nótese en la cita ese mundo que "ya no" es directamente comprensible), podemos hacer ver que hoy, en la producción de pensamiento, la tarea de denunciar tal estado de las imágenes y –junto con ello- establecer una crítica de la mirada, se ha vuelto algo necesario.

La sociedad del espectáculo o el "American way of life"

Adolfo Vásquez Rocca

El carácter distintivo del American way of life se escenifica en las formas del distanciamiento, en el paisaje - grandes desiertos y carreteras de ese país que deja entrever una profunda soledad – en las inclinaciones thanáticas que yacen bajo el optimismo americano y en la decrepitud del capitalismo tardío en la tierra de las oportunidades. Así, los Estados Unidos han realizado la desterritorialización de la identidad, la diseminación del sujeto y la neutralización de todos los valores y, si se quiere, la muerte de la cultura bajo el régimen de la mortandad de los objetos.

1. El American way of life o los estilos de la última sociedad primitiva contemporánea.

El carácter distintivo del American way of life, de la última sociedad primitiva contemporánea se escenifica en las formas del distanciamiento, en el paisaje, en los grandes desiertos y carreteras de ese país que deja entrever una profunda soledad, las inclinaciones thanáticas que yacen bajo el optimismo americano; la decrepitud del capitalismo tardío en la tierra de las oportunidades, del american dream convertido en el insomnio incontenible de la banalidad y la indiferencia. Los Estados Unidos han realizado la desterritorialización de la identidad, la diseminación del sujeto y la neutralización de todos los valores y, si se quiere, la muerte de la cultura bajo el régimen de la mortandad de los objetos.

En este sentido es una cultura ingenua y primitiva, no conoce la ironía, no se distancia de sí misma, no ironiza sobre el futuro ni sobre su destino; ella sólo actúa y materializa su política de Estado. Norteamérica realiza así sus sueños y sus pesadillas.

Los norteamericanos repudian la sofisticación. El anti-intelectualismo subyace a la idea de América. En lugar del intelectual —del teórico— el ciudadano medio americano tiene en mayor estima al hombre de sentido común y de conocimientos prácticos. Una figura al estilo de Edison. En cada americano hay un empresario. La disposición para el trabajo práctico impera junto al afán de logro, la disciplina y las observancias religiosas. Un colegio que pusiera su acento en la erudición y la sensibilidad artística más que en el fortalecimiento de la personalidad y el pragmatismo sería visto con reticencia.

Así, en los inicios de la historia norteamericana las humanidades, la literatura y el conocimiento teórico y especulativo en general, fueron estigmatizados como una prerrogativa de la aristocracia. La cultura pragmática a la americana induce a la supresión de las asignaturas de humanidades de los planes de estudio antes o durante la universidad. Los Máster son americanos o inspirados en Estados Unidos. Los jóvenes sueñan en culminar su preparación en USA mientras la universidad europea ha tomado una deriva empresarial a su semejanza.

Algo similar a lo que ocurre en los países latinoamericanos que han importado este modelo «cosificador» para la reforma de los planes y programas de educación cuyo énfasis está ahora en los estudios técnico-profesionales por sobre las humanidades. El objetivo ha sido promover una sociedad centrada en las cosas, en su manipulación en función de las utilidades, en los saberes prácticos.

Ahora mismo, la educación norteamericana en la high school se encuentra en manos de "educadores" que no ocultan su hostilidad al intelectualismo, declarándose más identificados con el modelo de pensamiento concreto propio de los niños. De hecho, Estados Unidos es un país tan anti-intelectual como "infantil", concebido y construido para grandes masas infantilizadas. En ningún otro país se acomodaría mejor una empresa como Disney o las obscenas cadenas de fast-food o unas superproducciones como las de Spielberg concebidas con alma y mente de matiné.

Ahora bien, en defensa de la "industria del entretenimiento" cabe puntualizar que ésta no le impone sus formas de banalidad a un público que no la desea.

Sería un error minimizar la relación entre estos fenómenos y el origen de la personalidad narcisista, que no conoce límites entre ella misma y el mundo que exige la gratificación inmediata de sus deseos, así como la erosión de la vida intima tenida lugar a través de la relaciones sociales que se tratan como pretextos para la expresión de la propia personalidad.

La transformación de la vida pública en un ámbito donde "la persona puede escapar a las cargas de la vida familiar idealizada... mediante un tipo especial de experiencia, entre extraños o, más importante aún, entre personas destinadas a permanecer siempre como extraños", y donde una silenciosa y pasiva masa de espectadores observa la extravagante expresión de la personalidad de unos pocos en la «sociedad del espectáculo», donde los medios de «comunicación» nos escamotean y disuelven el presente con las fanfarrias del último estelar televisivo.

La construcción del sentido social se desplaza del espacio de la política, hacia un mundo que no tiene historia, sólo pantalla. Son las nuevas formas de producción, las de un nuevo universo simbólico en donde se resignifican las viejas utopías mediante un proceso de descontextualización que las convierte en imágenes sin historia; en mercancías.

En esos mismos medios de comunicación se desplazan hoy los actores políticos jugando su rol hegemónico en la construcción de sentido en tanto perpetran el secuestro de nuestra moral. La fe pública violada ha creado las condiciones para el desprestigio de lo político y con ello el de nuestras instituciones; qué puede extrañar entonces del robo hormiga de las grandes transnacionales, la extorsión «irrepresentable», sólo cognoscible por medio de una compleja organización multinacional articulada según un modelo gansteril. Nuestra vida cotidiana esta así signada por las abusivas relaciones mercantiles que experimentan una creciente densidad así como una significativa disminución de las relaciones interpersonales sin fines de lucro.

Pese a todo, incluso la personalidad de las celebridades esta sujeta a los procesos de obsolescencia y caducidad, al fenómeno postmoderno de la "sacralidad impersonal". La obsolescencia de los objetos se corresponde con la de los rock stars y gurús intelectuales; con la multiplicación y aceleración en la rotación de las "celebridades", para que ninguna pueda erigirse en «ídolo personalizado y canónico». El exceso de imágenes, el entusiasmo pasajero, determinan que cada vez haya más «estrellas» y menos inversión emocional en ellas, los revival son fenómenos de «nostalgia decretada» ideadas como estrategias de marketing por algún ejecutivo de una compañía multimedia.

Más allá de la "sociedad del espectáculo" y "el imperio de lo efímero" se instala la "norma de consumo" en el plano de las necesidades sociales, también gobernadas por dos mercancías básicas: la vivienda estandarizada, lugar privilegiado de consumo, y el automóvil como medio de transporte compatible con la separación entre el hogar y el sitio de trabajo. Ambas mercancías —y en especial, desde luego, el automóvil— fueron sometidas a la producción masiva y la adquisición de ambas exige una «amplia socialización de las finanzas» bajo la forma de nuevas o ampliadas facilidades de crédito (compra a plazos, créditos, hipotecas, etc.).

Más aún, «las dos mercancías básicas del proceso de consumo masivo crearon complementariedades (crédito hipotecario y automotriz) que producen una gigantesca expansión de las mercancías, apoyada por una diversificación sistemática de los valores de uso. El individuo se ve obligado a elegir permanentemente, a tomar la iniciativa, a informarse, a probarse, a permanecer joven, a deliberar acerca de los actos más sencillos: qué automóvil comprar, qué película ver, qué libro leer, qué régimen o terapia seguir. El consumo obliga a hacerse cargo de sí mismo, nos hace «responsables», se trata así de un sistema de participación ineludible.

2. Cronotopías de la intimidad y desterritorialización de la identidad

De este modo, han sido los medios de comunicación, y especialmente la televisión, quienes han tomado a su cargo, de modo prioritario, la construcción pública de una "nueva" intimidad que se ofrece como un consumo cultural fuertemente jerarquizado. Están allí por supuesto los diversos modelos de "novela familiar", incluso -aunque minoritariamente- los que contrarían la "norma" heterosexual, la gama completa -y estereotípica- de los avatares de la domesticidad, desde el decálogo de usos y costumbres al de la moda y la decoración, de los preceptos elementales de la nutrición a la cocina gourmet de alta sofisticación.

La interioridad física y emocional se cultiva tanto desde la salud -cuyo desfile de "expertos es abrumador- como desde la gimnasia, la meditación, el yoga y toda suerte de "tecnologías" próximas al foucaultiano "cuidado de sí", incluida, por supuesto, la confesión de los más íntimos pecados (de los otros).

Mención aparte merece la sexualidad, transitada desde la medicina o la consultoría -las Confesiones de Cosmopolitan aúnan, emblemáticamente, el "consejo experto" y la confesión- a la ficción "testimonial" -Real sex- o las "instrucciones de uso" del tipo Sex and the city, sin contar la chismografía instituida con rubro fijo u ocasional. Un paso más allá, el sexo se ofrece para todo público en las múltiples formas de la pornografía "soft" y "hard", sumado a una especie de desencadenamiento verbal y visual apto para toda circunstancia, que no vacila en infringir el "horario de protección al menor".

Pero aún otro umbral de la intimidad mediática fue cruzado de modo innovador hace ya más de una década por el reality show, que introdujo el protagonismo "en vivo" de los seres comunes, desde la actuación que pretendía recrear la propia peripecia ocurrida "en la vida real" bajo cámara -difuminando así la frontera entre testimonio y ficción- hasta "Gran Hermano" y sus epígonos, donde un ojo orbital cumplía aparentemente el sueño de velar, noche y día, sobre los menores movimientos, físicos y psíquicos, de un grupo conviviendo en la más abrumadora cotidianeidad.

Pero aún otro umbral de la intimidad mediática fue cruzado de modo innovador hace ya más de una década por el reality show, que introdujo el protagonismo "en vivo" de los seres comunes, desde la actuación que pretendía recrear la propia peripecia ocurrida "en la vida real" bajo cámara -difuminando así la frontera entre testimonio y ficción- hasta "Gran Hermano" y sus epígonos, donde un ojo orbital cumplía aparentemente el sueño de velar, noche y día, sobre los menores movimientos, físicos y psíquicos, de un grupo conviviendo en la más abrumadora cotidianeidad.

Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo

Guy Debord

*U*n poder absoluto suprime más o menos radicalmente la historia según que para hacerlo tenga intereses u obligaciones más o menos imperiosas y, sobre todo, en función de las facilidades prácticas de ejecución. Ts'in Che Hoang Ti hizo quemar libros pero no consiguió hacerlos desaparecer todos. Stalin llevó más lejos la realización de un proyecto semejante en nuestro siglo pero, a pesar de las complicidades de todo tipo que pudo encontrar fuera de las fronteras de su imperio, quedaba una amplia zona del mundo inaccesible a su policía donde se reían de sus imposturas. Lo espectacular integrado lo ha hecho mejor que ellos, con nuevos procedimientos y operando, esta vez, a nivel mundial. Ya no está permitido reírse de la ineptitud, que en todas partes se hace respetar; en cualquier caso se ha hecho imposible revelar que es objeto de risa.

El terreno de la historia era lo memorable, la totalidad de acontecimientos cuyas consecuencias habrían de manifestarse durante mucho tiempo. Era asimismo el conocimiento duradero y capaz de ayudar a comprender, al menos parcialmente, lo que iba a suceder: «una adquisición para siempre», dijo Tucídides. Por eso, la historia era la medida de una novedad verdadera; y a aquel que vende la novedad le interesa hacer desaparecer el medio de medirla. Cuando lo importante se reconoce socialmente como lo que es instantáneo y lo será aún en el instante siguiente y al otro y al otro, y que siempre reemplazará otra importancia instantánea, puede decirse que el medio empleado garantiza una especie de eternidad de esa no-importancia que grita tanto.

La valiosa ventaja que el espectáculo ha obtenido de este colocar fuera de la ley a la historia, de haber condenado a toda la historia reciente a pasar a la clandestinidad y de haber hecho olvidar, en general, el espíritu histórico en la sociedad, es, en primer lugar, ocultar su propia historia: el movimiento de su reciente conquista del mundo.

Su poder nos parece ya familiar, como si hubiera estado ahí desde siempre. Todos los usurpadores han querido hacer olvidar que acaban de llegar. (...)

Con la destrucción de la historia es el propio acontecimiento contemporáneo el que rápidamente se aleja a una distancia fabulosa, entre sus relatos inverificables, sus incontrolables estadísticas, sus explicaciones inverosímiles y sus razonamientos insostenibles. A todas las majaderías avanzadas espectacularmente, solamente los mediáticos podrían responder con respetuosas rectificaciones o redemostraciones, pero se muestran avaros al respecto, además de por su extrema ignorancia, por su solidaridad, de oficio y de corazón, con la autoridad general del espectáculo, y con la sociedad que exterioriza; es para ellos un deber y también un placer no desmarcarse jamás de esa autoridad, cuya majestad no debe ser lesionada. No hay que olvidar que todo mediático, ya sea por salario ya sea por otras recompensas o gratificaciones, tiene siempre un amo, a veces varios; y que todo mediático se sabe reemplazable.

Todos los expertos son mediáticos-estáticos y eso es lo único por lo que son reconocidos como expertos. Todo experto sirve a su amo, pues cada una de las antiguas posibilidades de independencia ha sido poco a poco reducida a nada por las condiciones de organización de la sociedad presente. El experto que mejor sirve es, sin duda, el que miente. Los que tienen necesidad del experto son, por diferentes motivos, el falsificador y el ignorante. Allí donde el individuo no reconoce nada por sí mismo será formalmente tranquilizado por el experto. (...)

Desde que se detenta el mecanismo de control sobre la única verificación social plena y universalmente reconocible, se dice lo que se quiere. El movimiento de la demostración espectacular se prueba simplemente andando en círculo: volviendo, reiterándose, sobre el

único terreno en el que de ahora en adelante reside lo que puede afirmarse públicamente y tener crédito, puesto que será solamente de eso de lo que todo el mundo será testigo. Del mismo modo, la autoridad espectacular puede negar lo que sea, una vez, tres veces, y decir que no volverá a hablar de ello, y hablar de otra cosa; sabe que ya no se arriesga a ninguna otra réplica ni en su propio terreno ni en ningún otro. Pues ya no existe ágora, comunidad general; ni siquiera comunidades restringidas de cuerpos intermedios o de instituciones autónomas, salones o cafés para los trabajadores de una única empresa; ningún lugar donde el debate sobre las verdades que conciernen a los que están ahí, pueda liberarse de forma duradera de la aplastante presencia del discurso mediático y de las diferentes fuerzas organizadas para relevarlo. Actualmente ya no existe juicio, con garantía de relativa independencia, de aquellos que constituían el mundo erudito; de aquellos que en otra época fijaban su valor en una capacidad de verificación, permitiendo la aproximación a lo que se llamaba la historia imparcial de los hechos, la creencia al menos de que ésta merecía ser conocida. Ni siquiera existe ya verdad bibliográfica incontestable, y los resúmenes informatizados de los ficheros de las bibliotecas nacionales podrán suprimir tanto mejor las huellas. (...)

El espectáculo puede dejar de hablar de algo durante tres días y es como si ese algo no existiese. Habla de cualquier otra cosa y es esa otra la que existe a partir de entonces. Como puede verse, las consecuencias prácticas son inmensas.

Se creía que la historia había aparecido en Grecia, con la democracia. Puede comprobarse que desaparece del mundo con ella.

Sin embargo, a esta lista de triunfos del poder hay que añadir un resultado para él negativo: un Estado en cuya gestión se instala de forma duradera un gran déficit de conocimientos históricos no puede ser conducido estratégicamente. (...)

La sociedad llamada democrática, una vez establecida en el estadio de lo espectacular integrado, parece ser admitida en todas partes como la realización de una perfección frágil. Asípues, no debe ser expuesta a ataques puesto que es frágil; por otra parte no es atacable puesto que es perfecta como jamás lo fue sociedad alguna. Es una sociedad frágil porque debe realizar un gran esfuerzo para dominar su peligrosa expansión tecnológica. Pero es una sociedad perfecta para ser gobernada; y la prueba de ello es que todos aquellos que aspiran a gobernar quieren gobernar en ella, con los mismos procedimientos, y mantenerla casi exactamente como es. Por primera vez en la Europa contemporánea, ningún partido ni fracción de partido intenta ya fingir que tratará de cambiar algo importante. La mercancía no puede ser criticada por nadie: ni como sistema general ni como una pacotilla determinada que a los empresarios les ha convenido colocar en ese momento en el mercado.

En todas partes donde reina el espectáculo las únicas fuerzas organizadas son aquellas que desean el espectáculo. Así pues, ninguna puede ser enemiga de lo que existe, ni transgredir la omertá que concierne a todo. Se ha acabado con aquella inquietante concepción, que dominó durante doscientos años, según la cual una sociedad podía ser criticable y transformable, reformada o revolucionada. Y esto no se ha conseguido con la aparición de nuevos argumentos sino simplemente porque los argumentos se han vuelto inútiles. Con este resultado se medirá, más que el bienestar general, la terrible fuerza de las redes de la tiranía.

Jamás la censura ha sido más perfecta. Jamás a aquellos a quienes en algunos países aún se les ha hecho creer que son ciudadanos libres; se les ha permitido menos dar a conocer su opinión, toda vez que se trata de una elección que afectará a su vida real. Jamás ha estado permitido mentirles con una falta de consecuencias tan perfecta. Se supone que el espectador lo ignora todo, que no merece nada. Quien siempre mira para saber la continuación, no actuará jamás: y ése debe ser el espectador. Con frecuencia se oye citar la excepción de EE.UU., donde Nixon acabó por padecer un día una serie de negaciones

demasiado cínicamente chapuceras; pero esta excepción totalmente local, que tenía antiguas causas históricas, manifiestamente ha dejado de ser cierta, puesto que Reagan ha podido hacer recientemente lo mismo con impunidad. Todo lo que jamás ha sido sancionado está verdaderamente permitido. Resulta arcaico pues hablar de escándalo. Se atribuye a un relevante hombre de Estado italiano, instalado simultáneamente en el ministerio y en el gobierno paralelo llamado P2, Potere Due, una frase que resume profundamente la etapa en que -con un poco de adelanto Italia y EE.UU.- ha entrado el mundo entero: «Había escándalos, pero ya no los hay.» (...)

Esta democracia tan perfecta fabrica ella misma su inconcebible enemigo: el terrorismo. En efecto, quiere ser juzgada por sus enemigos antes que por sus resultados. La historia del terrorismo está escrita por el Estado; es pues educativa. Las poblaciones espectadoras no pueden saberlo todo sobre el terrorismo, pero siempre pueden saber lo suficiente como para ser persuadidas de que, comparándolo con éste, lo demás deberá parecerles más aceptable, en cualquier caso, más racional y democrático.

La modernización de la represión ha acabado de perfeccionarse en primer lugar en la experiencia piloto de Italia, bajo el nombre de «arrepentidos», acusadores profesionalesjurados: lo que en su primera aparición en el siglo XVII, durante las revueltas de la Fronda, se llamó «testigos de oficio». Este espectacular progreso de la Justicia ha poblado las cárceles italianas de varios miles de condenados que expían una guerra civil que no ha tenido lugar, una especie de amplia insurrección armada que, por casualidad, no ha visto jamás llegar su hora, un putschismo compuesto de sueños.

Se puede destacar que la interpretación de los misterios del terrorismo parece haber introducido una simetría entre opiniones contradictorias; como si se tratara de dos escuelas filosóficas que profesaran construcciones metafísicas absolutamente antagónicas. Algunos no verían en el terrorismo nada más que algunas evidentes manipulaciones de los servicios secretos; otros, por el contrario, estimarían que a los terroristas solamente se les puede reprochar su total falta de sentido histórico. La aplicación de un poco de lógica histórica permitiría llegar rápidamente a la conclusión de que no hay ninguna contradicción en considerar que personas carentes de todo sentido histórico igualmente pueden ser manipuladas e incluso aún más fácilmente que otras. Es también más fácil llevar a «arrepentirse» a alguien a quien se puede demostrar que de antemano se conocía todo lo que él había creído hacer libremente. En las formas organizativas clandestinas de tipo militar se produce el siguiente efecto inevitable: basta con infiltrar a unos pocos individuos en algunos puntos de la red para hacer funcionar, y caer, a muchos. En estas cuestiones de valoración de las luchas armadas, la crítica debería analizar alguna vez una operación concreta, sin dejarse engañar por la similitud general que eventualmente todas pudieran revestir. (...)

La disolución de la lógica se ha perseguido por diferentes medios -acordes con los intereses fundamentales del nuevo sistema de dominación- y que han actuado siempre prestándose apoyo recíproco. Varios de esos medios sustentan la instrumentación técnica que ha experimentado y popularizado el espectáculo, pero otros se hallan más vinculados a la psicología de masas de la sumisión. (...)

El flujo de imágenes se lo lleva todo, y de igual manera es otro quien gobierna a su gusto ese resumen simplificado del mundo sensible, ese otro que escoge adónde debe ir esa corriente así como el ritmo de lo que debe manifestarse como perpetua sorpresa arbitraria, sin dejar tiempo para la reflexión e independientemente de lo que el espectador pueda pensar o comprender. En esa experiencia concreta de la sumisión permanente se halla la raíz psicológica de la adhesión generalizada a lo que está ahí que viene a reconocerle ipso factoun valor suficiente. El discurso espectacular calla, además de lo que es propiamente secreto, todo aquello que no le conviene. De lo que muestra aísla siempre el entorno, el pasado, las intenciones, las consecuencias. Es pues

totalmente ilógico. Dado que ya nadie puede contradecirle, el espectáculo tiene derecho a contradecirse a sí mismo, a rectificar su pasado. La altanera actitud de sus servidores cuando dan a conocer una nueva versión, y quizá más engañosa todavía, de algunos hechos, es la de rectificar con dureza la ignorancia y las malas interpretaciones atribuidas a su público, mientras que son ellos mismos quienes la víspera se apresuraban a difundir ese error, con su acostumbrado aplomo. De este modo, las enseñanzas del espectáculo y la ignorancia de los espectadores aparecen indebidamente como factores antagonistas cuando, en realidad, provienen el uno del otro. El lenguaje binario del ordenador es otra irresistible incitación a admitir sin reservas lo que ha sido programado según el deseo del otro, y que se erige en fuente intemporal de una lógica superior, imparcial y total. ¡Qué rapidez y qué exuberancia de vocabulario para juzgarlo todo! ¿Político? ¿Social? Hay que escoger, si no es una cosa es otra. Mi elección se impone. Cuando nos lo dicen sabemos para qué sirven esas estructuras. No resulta sorprendente que desde muy temprano los alumnos empiecen con entusiasmo a dedicarse al Saber Absoluto de la Informática, en tanto que siempre son más ignorantes en cuanto a lectura, que exige un verdadero juicio a cada línea, y sólo ella puede hacernos acceder a la amplia experiencia humana antiespectacular. La conversación está casi muerta y pronto lo estarán muchos de los que saben hablar.

En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo. Cuando se ha extendido el respeto hacia aquel que habla desde el espectáculo, a quien se atribuye importancia, riqueza, prestigio, la autoridad misma, se extiende también entre los espectadores el deseo de ser tan ilógicos como el espectáculo como medio de mostrar un reflejo individual de esa autoridad.(...)

El individuo a quien ese pensamiento espectacular empobrecido ha marcado profundamente, y más que cualquier otro elemento de su formación, se coloca ya de entrada al servicio del orden establecido, en tanto que su intención subjetiva puede haber sido totalmente contraria a ello. En lo esencial se guiará por el lenguaje del espectáculo, ya que es el único que le resulta familiar: aquél con el que ha aprendido a hablar. Sin duda intentará mostrarse contrario a su retórica, pero empleará su sintaxis. Este es uno de los más importantes éxitos obtenidos por la dominación espectacular.

La rápida desaparición del vocabulario preexistente no es más que un estadio de esa operación a cuyo servicio está. (...)

El propio Mac Luhan, el primer apologista del espectáculo, que parecía el imbécil más convencido de su siglo, cambió de opinión al descubrir finalmente en 1976 que «la presión de los mass media empuja hacia lo irracional» y que era urgente moderar su uso. Con anterioridad el pensador de Toronto había pasado varios decenios maravillándose de las múltiples libertades que supondría esa «aldea planetaria» tan instantáneamente accesible a todos sin ningún esfuerzo. Las aldeas, al contrario que las ciudades, siempre han estado dominadas por el conformismo, el aislamiento, el control mezquino, el aburrimiento, los cotilleos repetidos sobre las mismas familias. Y de este modo se presenta en adelante la vulgaridad del planeta espectacular en que no es posible distinguir la dinastía de los Grimaldi-Mónaco o los Borbón-Franco de la que sustituyó a los Estuardo. Sin embargo ingratos discípulos intentan hoy hacernos olvidar a Mac Luhan y renovar sus primeros hallazgos emprendiendo a la vez una carrera en el elogio mediático de todas esas libertades que podrán «escogerse» aleatoriamente dentro de lo efímero. Y probablemente renegarán de ello más rápido que su inspirador. (...)

El espectáculo esconde sólo algunos de los peligros que rodean al maravilloso orden que ha establecido. Mientras la polución de los océanos y la destrucción de los bosques ecuatoriales amenazan la renovación de

oxígeno de la tierra, la capa de ozono se ve afectada por el progreso industrial y las radiaciones de origen nuclear se acumulan irreversiblemente, el espectáculo concluye que todo eso carece de importancia. Sólo le interesan los datos y las dosis, le basta con eso para tranquilizar, cosa que a un espíritu preespectacular le hubiera parecido imposible. Los métodos de la democracia espectacular son de una gran flexibilidad, al contrario de la torpe brutalidad del diktat totalitario. Se puede cambiar el nombre de aquello que ha sido secretamente transformado (cerveza, buey, un filósofo). También se puede cambiar el nombre de aquello que ha sido secretamente continuado: por ejemplo en Inglaterra, la fábrica de retratamiento de residuos nucleares de Windscale ha propiciado el cambio de nombre de su localidad por el de Sellafield, con el fin de desviar mejor las sospechas tras un desastroso incendio que tuvo lugar en 1957. Pero ese retratamiento toponímico no ha impedido el aumento de la mortalidad por cáncer y leucemia en los alrededores. El gobierno británico -nos enteramos democráticamente treinta años más tarde- en el momento de producirse el accidente decidió guardar en secreto el informe de una catástrofe que juzgaba, no sin razón, de tal naturaleza que podía quebrar la confianza que el público concedía a lo nuclear.

Las prácticas nucleares -sean militares o civiles- requieren una dosis de secreto mayor que ningún otro tema aunque, como se sabe, en todos es muy necesario. Para facilitar la vida, es decir las mentiras, los sabios escogidos por los amos de este sistema han descubierto la utilidad de cambiar también las unidades de medida, de modificarlas según un mayor número de criterios, de refinarlas con el fin de poder trampear, según el caso, con varias de esas cifras difícilmente convertibles. Así, para evaluar la radiactividad se puede disponer de las unidades de medida siguientes: el curio, becquerel, el roétgen, el rad, el rem, sin olvidar el sencillo milirad y el sivert, que no es más que una unidad de cien rems. Esta serie recuerda las subdivisiones de la moneda inglesa, cuya complejidad resultaba muy dificil para los extranjeros, en los tiempos en que Sellafield todavía se llamaba Windscale. (...)

En junio de 1987, Pierre Bacher, director adjunto del equipo del EDF (Electricité de France), expuso la última doctrina respecto a la seguridad de las centrales nucleares. Dotándolas de válvulas y filtros es mucho más fácil evitar catástrofes mayores como la fisura o explosión del reactor, que afectaría al conjunto de una «región». Eso es lo que pasaría si se lo comprimiera en exceso. Es más conveniente que, cada vez que parezca que el reactor va a dispararse, se ejerza una ligera descompresión rociando una zona próxima de algunos kilómetros, extensión que cada vez será diferente y aleatoriamente ampliada según el capricho de los vientos. Los discretos análisis llevados a cabo en Caradoche, en Drôme, «han puesto de manifiesto que las fugas -esencialmente de gasno- superan en algunos por mil el peor uno por ciento de la radiactividad reinante en la zona. Ese peor se mantiene pues muy moderado: uno por ciento. Antes se estaba muy seguro de que no había riesgo salvo en caso de accidente, por supuesto imposible. Los primeros años de experiencia han modificado esa creencia y, en consecuencia, puesto que el accidente siempre es posible, lo que hay que evitar es que alcance un grado catastrófico, lo que resulta fácil; basta de contaminar interrumpidamente con moderación. (...)

Es una lástima que la sociedad humana tropiece con problemas tan candentes en el momento en que se ha hecho materialmente imposible hacer oír la más mínima objeción al discurso mercantil; precisamente porque, gracias al espectáculo, está a cubierto de tener que responder de sus decisiones y justificaciones fragmentarias o delirantes, cree que no tiene necesidad de pensar. Por convencido que sea el demócrata ¿no preferiría que se le hubieran escogido amos más inteligentes?

En la conferencia internacional de expertos que tuvo lugar en Ginebra en diciembre de 1986, simplemente era cuestión de prohibir mundialmente la producción de clorofluocarbono, el gas que, desde hace poco pero a marchas forzadas, está haciendo desaparecer la fina capa de ozono que -como se recordará- protege este planeta contra los

efectos nocivos de la radiación cósmica. Daniel Verilhe, representante de la filial de Productos Químicos de Elf Aquitaine y que figuraba como tal en una delegación francesa firmemente opuesta a la prohibición, hacía una observación llena de sentido: «Se necesitan tres años para poner a punto posibles sustitutos y los costes pueden multiplicarse por cuatro.» Es sabido que esa fugitiva capa de ozono no pertenece a nadie ni tiene ningún valor comercial. La estrategia industrial ha conseguido pues que sus opositores se aperciban de toda su inexplicable despreocupación económica con esta referencia a la realidad: «Es muy aventurado basar una estrategia industrial en imperativos de tipo ambiental.»

Aquellos que hace ya mucho tiempo empezaron a criticar la economía política definiéndola como «la total negación del hombre» no se equivocaban, se puede reconocer en los rasgos descritos. (...)

Se dice que actualmente la ciencia se halla sometida a imperativos de rentabilidad económica, lo que siempre ha sido cierto. Lo que resulta nuevo es que la economía haya venido a hacerle abiertamente la guerra a los humanos, no solamente a sus condiciones de vida sino también a las de su supervivencia. En este momento el pensamiento científico ha optado, en contra de gran parte de su pasado antiesclavista, por servir a la dominación espectacular. Antes de llegar a este punto la ciencia poseía una relativa autonomía. Sabia pensar su parcela de realidad y de este modo contribuir inmensamente a aumentar los medios de la economía. Ahora que la todopoderosa economía se ha vuelto loca, y los tiempos espectaculares no son más que eso , ésta ha suprimido el último rastro de autonomía científica, tanto en el plano metodológico como en el de las condiciones prácticas de la actividad de los «investigadores». A la ciencia ya no se le pide que comprenda el mundo o lo mejore en algo. Se le pide que justifique inmediatamente todo lo que se hace. Tan estúpida en ese terreno como en todos los demás, que explota con la más ruinosa irreflexión, la dominación espectacular ha echado abajo el gigantesco árbol del conocimiento científico con la única finalidad de hacerse tallar un bastón. Para obedecer a esta última demanda social de una justificación manifiestamente imposible, vale más no saber pensar demasiado sino, por el contrario, estar bien entrenado en las comodidades del discurso espectacular. Y, efectivamente, es en esa carrera donde precisamente ha encontrado su más reciente especialización -con muy buena voluntad- la prostituida ciencia de estos días despreciables.

La ciencia de la justificación engañosa apareció de forma natural a partir de los primeros síntomas de decadencia de la sociedad burguesa, con la cancerosa proliferación de las pseudociencias llamadas «del hombre»; pero, en el caso de la medicina moderna, durante un tiempo pudo hacerse pasar por útil, aunque los que vencieron a la viruela o a la lepra no eran los mismos que rastreramente han capitulado entre las radiaciones nucleares o la química agroalimentaria. Se objeta rápidamente que hoy en día la medicina no tiene derecho a defender la salud de la población contra el entorno patógeno pues eso sería oponerse al Estado o, al menos, a la industria farmacéutica.

La actividad científica presente reconoce en qué se ha convertido y está obligada a callar. Por eso y por lo que, muy a menudo, tiene la simpleza de decir. Los profesores Even y Andrieu, del Hospital Laénnec, anunciaron en noviembre de 1985 -tras experimentar ocho días con cuatro enfermos- que quizá habían descubierto un remedio eficaz contra el SIDA; los enfermos murieron dos días después. Varios médicos, menos avanzados o quizá celosos, expresaron algunas reservas por la manera tan precipitada de correr a registrar lo que no era más que una engañosa apariencia de victoria horas antes del desastre. Even y Andrieu se defendieron sin inmutarse afirmando que «después de todo, más vale tener falsas esperanzas que ninguna». Eran incluso demasiado ignorantes para reconocer que ese argumento por sí solo constituía una completa abjuración del espíritu científico y que históricamente siempre había servido para cubrir los provechosos sueños de

charlatanes y brujos; en los tiempos en que no se les confiaba la dirección de los hospitales.

Cuando la ciencia oficial, al igual que todo el resto del espectáculo social, se comporta de tal manera que, bajo una representación materialmente modernizada, enriquecida, no hace más que retomar las antiguas técnicas de los feriantes - ilusionistas, vendedores ambulantes y curanderos-, no puede sorprender ver la gran autoridad que adquieren, paralelamente y de algún modo por todas partes, los magos, las sectas, el zen envasado al vacío o la teología de los mormones. La ignorancia, que tan bien ha servido a los poderes establecidos, siempre ha sido, además, explotada por ingeniosas empresas al margen de la ley. (...)

El concepto, aún nuevo, de desinformación ha sido recientemente importado de Rusia junto a muchas otras investigaciones útiles para la gestión de los estados modernos. Es muy utilizado por un poder -o corolariamente por personas que ostentan un fragmento de autoridad económica o política para mantener lo establecido; y atribuyendo siempre a esa utilización una función contraofensiva. Lo que puede oponerse a una única verdad oficial debe ser necesariamente una desinformación emanada de potencias hostiles o al menos rivales, intencionadamente falseada por la malevolencia. La desinformación no es la simple negación de un hecho que conviene a las autoridades, o la simple afirmación de un hecho que no les conviene: a eso se le llamaría psicosis. Contrariamente a la pura mentira, la desinformación -y he aquí por qué el concepto resulta interesante para los defensores de la sociedad dominante- fatalmente debe contener una cierta dosis de verdad, pero deliberadamente manipulada por un hábil enemigo. El poder que habla de desinformación no se cree él mismo libre de defectos, pero sabe que podrá atribuir a cualquier crítica esa excesiva insignificancia que está en la naturaleza de la desinformación; y de esa manera jamás tendrá que reconocer un defecto propio.

La desinformación sería, en definitiva, el mal uso de la verdad, quien la lanza es culpable y quien la cree, imbécil. Pero ¿quién será pues el hábil enemigo? En este caso no puede ser el terrorismo, que no corre el riesgo de «desinformar» a nadie, puesto que está encargado de representar ontológicamente el error más burdo y menos admisible. Gracias a su etimología y a los recuerdos contemporáneos de los enfrentamientos que, hacia mediados de siglo, opusieron brevemente el Este al Oeste, espectacular concentrado y espectacular difuso, aún hoy el capitalismo de lo espectacular integrado finge creer que el capitalismo de burocracia totalitaria -a veces presentado incluso como la base oculta o la inspiración de los terroristas- sigue siendo su enemigo esencial, al igual que el otro dirá lo mismo del primero, a pesar de las innumerables pruebas de su alianza y profunda solidaridad. De hecho, todos los poderes establecidos, a despecho de rivalidades locales, y sin querer reconocerlo jamás, piensan continuamente lo que supo recordar un día -desde la subversión y sin demasiado éxito entonces- uno de los raros internacionalistas alemanes, después de comenzada la guerra de 1914: «El principal enemigo está en nuestro país.» Finalmente, la desinformación es el equivalente de lo que, en el discurso de la guerra social del siglo XIX representaban «las malas pasiones». Es todo lo que es oscuro y se arriesga a querer oponerse al extraordinario bienestar con que esta sociedad, como es sabido, beneficia a aquellos que le otorgan su confianza; bienestar que no podría pagarse con todos los riesgos o insignificantes sinsabores. Y todos los que ven ese bienestar en el espectáculo, admiten que no hay que escatimar en su coste; mientras, los otros desinforman.

Otra ventaja que se encuentra en el hecho de denunciar, explicándola así, una desinformación particular es que, en consecuencia, el discurso global del espectáculo no resultará sospechoso de contenerla, puesto que puede designar, con la más científica seguridad, el terreno en el que se halla la única desinformación: es todo lo que puede decirse y no le gusta. (...)

El concepto confusionista de desinformación se erige en vedette para

rechazar instantáneamente, por el solo sonido de su nombre, toda critica que no hubieran hecho desaparecer las diversas agencias de la organización del silencio. Por ejemplo, si así fuera deseable, un día podría decirse que este escrito es una empresa de desinformación sobre el espectáculo; o bien, lo que sería lo mismo, de desinformación en detrimento de la democracia. (...)

Cuando aún había ideologías que se enfrentaban, que se proclamaban a favor o en contra de tal aspecto de la realidad, había fanáticos y embusteros, pero no «desinformadores». Cuando por respeto al consenso espectacular o, al menos, por una voluntad de vanagloria espectacular, no está permitido decir realmente aquello a lo que uno se opone o lo que se aprueba con todas sus consecuencias; cuando se topa a menudo con la obligación de disimular un aspecto que, por alguna razón, se considera peligroso dentro de lo que se supone debe admitirse, entonces se practica la desinformación; por atolondramiento, por olvido o por pretendido falso razonamiento. Y por ejemplo, en el terreno de la contestación después de 1968, los recuperadores incapaces a los que se llamó «pro-situs» fueron losprimeros desinformadores, porque disimulaban tanto como les era posible las manifestaciones prácticas a través de las cuales se había afirmado la crítica que ellos se jactaban de adoptar; y, molestos si tenían que suavizar la expresión, no citaban jamás nada ni a nadie, para mantener la apariencia de que habían encontrado algo. (...)

Invirtiendo una famosa cita de Hegel yo escribía ya en 1967 que «en el mundo realmente trastocado, lo verdadero es un momento de lo falso». Los años transcurridos desde entonces han demostrado los progresos de ese principio en cada terreno particular sin excepción.

Así, en una época en que puede existir arte contemporáneo se hace difícil juzgar las artes clásicas. Aquí, como en todas partes, la ignorancia sólo se produce para ser explotada. Al mismo tiempo que se pierden simultáneamente el sentido de la historia y el gusto, se organizan redes de falsificación. Basta con tener a los expertos y a los tasadores, lo que es bastante fácil, y colarlo todo, porque, tanto en los asuntos de esta naturaleza como en definitiva en todos los demás, la venta es la que autentifica cualquier valor. Después son los coleccionistas o los museos, sobre todo americanos, quienes, atiborrados de falso, tendrán interés en mantener la buena reputación, al igual que el Fondo Monetario Internacional mantiene la ficción del valor positivo de las inmensas deudas de cien naciones.

Lo falso forma el gusto, y sostiene lo falso, haciendo desaparecer, a sabiendas, la posibilidad de referencia a lo auténtico. En cuanto es posible se rehace incluso lo verdadero para que se parezca a lo falso. Los americanos, aun siendo los más ricos y los más modernos, han sido las principales víctimas de este comercio de lo falso en arte. Y son precisamente ellos quienes financian los trabajos de restauración de Versailles o de la Capilla Sixtina. Por eso los frescos de Miguel Angel adquirirán los vivos colores de una historieta, y los auténticos muebles de Versailles, ese brillo del dorado que los hará muy parecidos al falso mobiliario de época Luis XIV costosamente importado a Texas.

El juicio de Feuerbach sobre el hecho de que su tiempo prefería «la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad», ha sido enteramente confirmado por la época del espectáculo, y ello en algunos terrenos en los que el siglo XIX quiso mantenerse al margen de lo que constituía ya su verdadera naturaleza: la producción industrial capitalista. Así es como la burguesía propagó el riguroso espíritu del museo, del objeto original, de la crítica histórica exacta, del documento auténtico. Pero hoy en todas partes lo artificial tiende a reemplazar a lo verdadero. En este momento la polución originada por el tráfico obliga a sustituir los caballos de Marly o las estatuas romanas del pórtico de Saint-Trophime por réplicas en plástico. En definitiva, todo será más bonito que antes, para ser fotografiado por los turistas. (...)

Nuestra sociedad se basa en el secreto, desde las «sociedades pantalla» que ponen a

cubierto los bienes concentrados de los poseedores, hasta el «secreto-defensa» que cubre actualmente un inmenso espacio de plena libertad extrajudicial del Estado; desde los secretos, a menudo pavorosos, de la fabricación pobre, que se esconden tras la publicidad, hasta las proyecciones de las variantes del futuro extrapolado, sobre las cuales la dominación lee por sí sola el progreso más probable de lo que afirma no tener ninguna clase de existencia, calculando las respuestas que aportará misteriosamente. A este respecto pueden hacerse algunas observaciones.

Tanto en las grandes ciudades como en algunos espacios reservados del campo, hay siempre un gran número de lugares inaccesibles, es decir, guardados y protegidos de toda mirada; colocados fuera del alcance de la curiosidad inocente y fuertemente abrigados del espionaje. Sin ser todos propiamente militares, se ciñen a ese modelo para colocarse más allá de cualquier riesgo de control por parte de paseantes o habitantes, o incluso por parte de la policía que, desde hace tiempo, ha visto cómo sus funciones se reducían a las de vigilancia y represión de la delincuencia más común.

Así en Italia, cuando Aldo Moro fue secuestrado por Potere Due, no estaba retenido en un edificio más o menos difícil de localizar sino simplemente impenetrable.

Cada vez hay un mayor número de hombres formados para actuar en el secreto; instruidos y entrenados para no hacer más que eso. Se trata de los destacamentos especiales de hombres armados de archivos reservados, es decir, de observaciones y análisis secretos. Otros disponen de diversas técnicas para la explotación y manipulación de esos asuntos secretos. (...).

Esos hombres, especializados en la vigilancia y la influencia, cuentan cada vez con más medios y encuentran, además, circunstancias generales que les son progresivamente más favorables. Cuando, por ejemplo, las nuevas condiciones de la sociedad de lo espectacular integrado han obligado a su crítica a ser realmente clandestina -no porque ésta se esconda sino porque está oculta bajo la pesada puesta en escena del pensamiento del divertimiento-, los que están encargados de vigilar esa critica, y necesitan desmentirla, en última instancia pueden utilizar contra ella los recursos tradicionales en el medio clandestino: provocación, infiltración, y diversas formas de eliminación de la crítica auténtica en provecho de una falsa que habrá podido establecerse a ese efecto. La incertidumbre crece cuando, a propósito de ello, la impostura general del espectáculo se enriquece con la posibilidad de recurrir a mil imposturas particulares. Un crimen sin explicación puede llamarse también suicidio, sea en prisión o en cualquier otra parte; la disolución de la lógica permite investigaciones y procesos que caen en picado en lo irracional y que, con frecuencia, son falseados desde el principio por extravagantes autopsias que practican singulares expertos.

Desde hace mucho tiempo es normal ver en todas partes cómo se ejecuta sumariamente a toda clase de gente. Los terroristas conocidos, o considerados como tales, son combatidos abiertamente de manera terrorista. El Mossad mata a Abou Jihad o los S.A.S. ingleses a irlandeses, o la policía paralela de los GAL a vascos. Aquellos a quienes se manda asesinar por supuestos terroristas no son escogidos al azar, pero, en general, es imposible estar seguro de conocer los motivos. Se sabe que la estación de Bolonia voló para que Italia siga estando bien gobernada, y qué son los «escuadrones de la muerte» en Brasil, y que la Mafia puede incendiar un hotel en Estados Unidos para apoyar un rackett. Pero ¿cómo saber para qué han podido servir en realidad los «locos asesinos de Brabante»? Es muy difícil aplicar el principio cui prodest en un mundo en el que tantos intereses activos están tan bien escondidos. Así pues, bajo lo espectacular integrado, se vive y muere en el punto de confluencia de un gran número de misterios.

Los rumores mediático-policiales adquieren al instante, o en el peor de los casos tras haber sido repetidos tres o cuatro veces, el peso indiscutible de pruebas históricas seculares. (...)

Yendo más a fondo, en este mundo oficialmente tan lleno de respeto por todas las necesidades económicas, nadie sabe jamás lo que cuesta verdaderamente cualquier cosa que se produce: efectivamente, la parte más importante del coste real jamás se calcula; el resto se mantiene en secreto.

A comienzos del año 1988 el general Noriega se hizo mundialmente famoso en un instante. Era dictador sin título del Panamá, país sin ejército, donde mandaba la Guardia Nacional. (...) Noriega había hecho su carrera, en esto idéntica a la de Jaruzelski en Polonia, como general-policía al servicio del ocupante. Era importador de droga de los Estados Unidos, pues Panamá no produce la suficiente, y exportaba a Suiza sus capitales «panameños». Había trabajado con la CIA contra Cuba y, para disponer de la tapadera adecuada a sus actividades económicas, también había denunciado ante las autoridades norteamericanas, tan obsesionadas con ese problema, a cierto número de rivales suyos en la importación. Su principal consejero en materia de seguridad, que provocaba la envidia de Washington, era el mejor del mercado: Michael Harari, antiguo oficial del Mossad, el servicio secreto de Israel. Cuando los americanos quisieron deshacerse del personaje de Noriega porque algunos tribunales norteamericanos imprudentemente lo habían condenado, Noriega se declaró dispuesto a defenderse durante mil años, por patriotismo panameño, contra su pueblo en rebelión y contra el extranjero; recibió rápidamente la aprobación pública de los dictadores burocráticos más austeros, los de Cuba y Nicaragua, en nombre del antiimperialismo.

Lejos de ser una singularidad exclusivamente panameña, este general Noriega, que vende todo y simula todo en un mundo que hace lo mismo en todas partes, es, como persona, como hombre de Estado, como general, como capitalista, totalmente representativo de lo espectacular integrado, y de los logros que este último consigue en las más variadas direcciones de su política interior e internacional. Es un modelo de príncipe de nuestro tiempo; y entre aquellos que se dedican a llegar y permanecer en el poder, donde quiera que éste pueda estar, los más capaces se le parecen mucho. No es Panamá lo que produce tales maravillas, es esta época. (...)

En el momento en que casi todos los aspectos de la vida política internacional, y un número creciente de los que cuentan en política interior, son guiados y mostrados al estilo de los servicios secretos, con engaños, con desinformación, doble explicación -que puede ocultar otra, o solamente parecerlo-, el espectáculo se limita a dar a conocer el mundo agotador de lo incomprensible obligatorio, una aburrida serie de novelas policíacas carentes de vida y en las que siempre falta la conclusión. Entonces es cuando la escenificación realista de un combate de negros, de noche, en un túnel, aparece como un recurso dramático.

La imbecilidad cree que todo está claro cuando la televisión muestra una imagen bella y la comenta con una mentira. La semielite se contenta con saber que casi todo es oscuro, ambivalente, «montado» en función de códigos desconocidos. Una elite más restringida querría saber lo verdadero, muy difícil de distinguir claramente en cada caso, a pesar de todos los datos reservados y todas las confidencias de que pueda disponer. Porque esa elite quisiera conocer el método de la verdad, aunque esa voluntad suya está por regla general abocada al fracaso. (...)

El secreto domina el mundo y, en primer lugar, lo hace como secreto de la dominación. Según el espectáculo, el secreto no sería más que una excepción necesaria a la regla de la información abundantemente ofrecida en toda la superficie de la sociedad, al igual que la dominación en «este mundo libre» de lo espectacular integrado, se reduciría a no ser más que un departamento ejecutivo al servicio de la democracia. Pero nadie se cree verdaderamente el espectáculo. ¿Cómo aceptarían los espectadores la existencia del secreto, que por sí solo hace que no puedan administrar un mundo del que ignoran las principales realidades, si, como gesto extraordinario, se les pidiera de verdad su opinión sobre la manera de hacerlo? Es un hecho que el secreto no se le aparece a casi nadie en su pureza inaccesible y en su

generalidad funcional. Todos admiten que inevitablemente haya una pequeña zona de secreto reservado a los especialistas; y, por regla general, muchos creen estar en el secreto.

La Boétie, en su Discours sur la servidute volontaire, ha mostrado cómo el poder de un tirano debe hallar numerosos apoyos entre los círculos concéntricos de individuos que en él encuentran, o creen encontrar, su provecho. Igualmente muchos de entre los políticos o los mediáticos que se jactan de que no se les puede tachar de irresponsables, conocen muchas cosas por relaciones y confidencias. Quien está contento en el secreto apenas lo critica, ni es consciente de que, en todas las confidencias, la parte principal de la realidad siempre le será ocultada. Por la benévola protección de los tahúres conoce algunas cartas, pero pueden ser falsas; y el método dirigente jamás explica el juego. Se identifica enseguida con los manipuladores y desprecia la ignorancia que en el fondo comparte. Las migajas de información que se les ofrecen a esos parientes de la tiranía del engaño, normalmente están infectadas de mentira, son incontrolables, manipuladas. Sin embargo resultan placenteras para aquellos que acceden a ellas, puesto que les hace sentirse superiores a todos los que no saben nada. Sólo sirven para conseguir más fácilmente la aprobación de la dominación y jamás para comprenderla de manera efectiva. Constituyen el privilegio de los espectadores de primera clase: los que cometen la estupidez de creer que pueden comprender algo, no sirviéndose de lo que se les oculta sino ¡creyendo en lo que se les revela! (...)

En enero de 1988, la Mafia colombiana de la droga publica un comunicado destinado a modificar la opinión pública sobre su pretendida existencia. La mayor exigencia de una Mafia, allí donde pueda estar constituida es, naturalmente, establecer que no existe o que ha sido víctima de calumnias poco científicas; ése es su primer parecido con el capitalismo. Pero, en este caso, esa Mafia irritada por ser la única a la que se ponía en evidencia llegó a mencionar a los otros grupos que querían hacerse olvidar tomándola abusivamente como chivo expiatorio. Declaraba: «Nosotros no pertenecemos a la mafia burocrática y política, ni a la de los banqueros y financieros, ni a la de los millonarios, ni a la mafia de los grandes contratos fraudulentos, los monopolios o el petróleo, ni a la de los grandes medios de comunicación.»

Sin duda puede considerarse que los autores de esta declaración, como los otros, tienen interés en verter sus propias prácticas en el amplio río de aguas turbulentas de la criminalidad y las ilegalidades más corrientes, que riega en toda su extensión la sociedad actual, pero también hay que convenir que se trata de personas que, por profesión, saben mejor que otras de qué están hablando. En todos los ámbitos de la sociedad moderna, la Mafia funciona cada vez mejor. Crece tan rápido como los otros productos del trabajo por medio de los cuales la sociedad de lo espectacular integrado conforma su mundo. La Mafia se engrandece con los inmensos progresos de los ordenadores y la alimentación industrial, con la completa reconstrucción urbana y con las chabolas, con los servicios especiales y el analfabetismo. (...)

Sin duda es en Italia donde -de regreso de sus experiencias y conquistas americanas- la Mafia ha adquirido mayor fuerza: desde la época de su compromiso histórico con el gobierno paralelo se ha encontrado en situación de mandar asesinar a jueces de instrucción o a jefes de policía, práctica que había podido inaugurar con su participación en las escaladas de «terrorismo» político. La similar evolución del equivalente japonés de la Mafia, en condiciones relativamente independientes, demuestra claramente la unidad de la época.

Es una equivocación querer explicar nada oponiendo la Mafia al Estado: nunca son rivales. La teoría verifica con facilidad lo que todos los rumores de la vida práctica habían demostrado demasiado fácilmente. La Mafia no es ajena al mundo; está perfectamente integrada en él. En el momento de lo espectacular integrado, la Mafia reina como el modelo de todas las empresas comerciales avanzadas. (...)

De las redes de promoción-control se resbala insensiblemente a las de vigilancia-desinformación. En otras épocas se conspiraba siempre contra un orden establecido. Hoy en día conspirar a favor es un nuevo oficio de gran futuro. Bajo la dominación espectacular, se conspira para mantenerla y para asegurar lo que sólo ella podrá denominar su buena marcha. Esta conspiración forma parte de su propio funcionamiento. (...)

Los servicios secretos eran llamados por toda la historia de la sociedad espectacular a desempeñar el papel de eje central; ya que en ellos se concentran, en su mayor grado, las características y los medios de ejecución de una sociedad similar. Son también los encargados de arbitrar los intereses generales de esa sociedad, aunque bajo su modesto título de «servicios». No se trata de abuso puesto que ellos expresan fielmente las costumbres ordinarias del siglo del espectáculo. Y es así como vigilantes y vigilados huyen sobre un océano sin orillas. El espectáculo ha hecho triunfar el secreto y deberá permanecer para siempre en manos de los especialistas del secreto, que, desde luego, no son funcionarios que vienen a independizarse a diferentes niveles del control del Estado; que no son todos funcionarios. (...)

Una ley general de funcionamiento de lo espectacular integrado, al menos para quienes lo dirigen, es que, en ese marco, todo lo que puede hacerse debe ser hecho. Es decir que todo nuevo instrumento debe ser empleado, cueste lo que cueste. El útil novedoso se convierte en todas partes en el fin y motor del sistema; y será el único que podrá modificar perceptiblemente su marcha cada vez que su empleo sea impuesto sin más reflexión. En efecto, los propietarios de la sociedad quieren, ante todo, mantener una cierta «relación social entre las personas», pero también tienen que perseguir la renovación tecnológica incesante; ésa ha sido una de las obligaciones que han aceptado con su herencia. Esta ley se aplica de igual manera a los servicios que protegen la dominación. El instrumento que se ha puesto a punto debe ser empleado y su empleo reforzará las mismas condiciones que favorecen ese empleo. De este modo es como los procedimientos de urgencia se convierten en procedimientos cotidianos.

La coherencia de la sociedad del espectáculo de alguna manera ha dado la razón a los revolucionarios, puesto que se ha visto claramente que no se puede reformar el detalle más insignificante sin deshacer el conjunto. Pero, a la vez, esa coherencia ha suprimido cualquier tendencia revolucionaria organizada suprimiendo los terrenos sociales donde ésta había podido expresarse mejor o peor: del sindicalismo a los diarios, de la ciudad a los libros. De una sola vez ha podido ponerse en evidencia la incompetencia y la irreflexión de las que esa tendencia era portadora natural. Y, en el plano individual, la coherencia reinante es muy capaz de eliminar, o comprar, algunas eventuales excepciones. (...)

La vigilancia podría ser mucho más peligrosa si, en el camino del control absoluto de todos, no hubiera sido empujada hasta un extremo en que se encuentra con dificultades surgidas de sus propios progresos. Hay contradicción entre la masa de las informaciones relativas a un número creciente de individuos y el tiempo e inteligencia disponibles para analizarlos; o simplemente para analizar su interés. La abundancia de la materia obliga a resumirla a cada etapa: una gran parte desaparece y el resto aún es demasiado largo para ser leído. El uso de la vigilancia y la manipulación no está unificado. En todas partes se lucha para combatir los beneficios, y por tanto también para el desarrollo prioritario de tal o cual virtualidad de la sociedad existente, en detrimento de todas sus otras virtualidades que, sin embargo, y aunque sean de la misma especie, son consideradas igualmente respetables.

Se lucha también por juego. Todos los oficiales son llevados a sobrevalorar a sus agentes y también a los adversarios de los que se ocupan. Todos los países, sin tener en cuenta las numerosas alianzas supranacionales, poseen en la actualidad un número indeterminado de servicios de policía o contraespionaje, y de servicios secretos, estatales o paraestatales. Existen también muchas compañías privadas que se ocupan de

vigilancia, protección, informes. Las grandes firmas multinacionales naturalmente tienen sus propios servicios; pero también las empresas nacionalizadas, incluso las de dimensiones modestas que no llevan una política menos independiente en el plano nacional e incluso internacional. Puede verse a un grupo industrial nuclear enfrentarse a un grupo petrolero, aunque uno y otro sean propiedad del mismo Estado y, lo que es más, estén dialécticamente unidos por su dedicación a mantener elevada la carrera del petróleo en el mercado mundial. Todo servicio de seguridad de una industria particular combate el sabotaje en ella y, en caso de necesidad, lo organiza en la industria rival: quien tiene grandes intereses en un túnel submarino es favorable a la inseguridad de los ferry-boats y puede pagar a diarios en apuros para destacarla a la primera ocasión y sin pensárselo demasiado; quien compite con Sandoz es indiferente a las capas freáticas del valle del Rhin. Se vigila secretamente lo que es secreto, de manera que cada uno de esos organismos, confederados con mucha sutileza en torno a aquellos que ostentan la razón de Estado, aspira por su propia cuenta a una especie de hegemonía privada de sentido. Pues el sentido se ha perdido con el centro conocible.

La sociedad moderna que, hasta 1968, iba de éxito en éxito, y estaba convencida de que era amada, a partir de entonces ha tenido que renunciar a esos sueños; prefiere ser temible. (...)

Así, miles de complots en favor del orden establecido se enredan y combaten un poco por todas partes con la imbricación cada vez más exagerada de las redes y las cuestiones o acciones secretas; y su proceso de rápida integración en cada rama de la economía, la política, la cultura. La mezcolanza entre observadores, desinformadores, asuntos especiales, aumenta continuamente en todas las áreas de la vida social. El complot general se ha hecho tan denso que casi resulta evidente a la luz del día y cada una de sus ramas puede empezar a molestar o inquietar a la otra, pues todos esos conspiradores profesionales llegan a observarse sin saber exactamente por qué, o se encuentran por casualidad sin poder reconocerse con seguridad. ¿Quién quiere observar a quién? ¿Por cuenta de quién, en apariencia? ¿Y de verdad? Las verdaderas influencias permanecen ocultas y las intenciones últimas sólo pueden sospecharse con dificultad, pero casi nunca comprenderse. De manera que nadie puede decir que no ha sido engañado o manipulado, pero en algunos raros instantes el propio manipulador ignora si ha ganado. Y, por otra parte, encontrarse del lado vencedor de la manipulación no quiere decir que se haya escogido correctamente la perspectiva estratégica. Así es como aciertos tácticos pueden conducir grandes fuerzas hacia vías equivocadas.

En una misma red, persiguiendo aparentemente el mismo fin, aquellos que no constituyen más que una parte de la red son obligados a ignorar todas las hipótesis y conclusiones de otras partes y, sobre todo, de su núcleo dirigente. El hecho, bastante notorio, de que todos los informes sobre cualquier tema puedan ser completamente imaginarios, o gravemente falseados, o interpretados muy inadecuadamente en un amplio margen, complica y hace poco seguros los cálculos de los inquisidores; puesto que lo que basta para condenar a alguien no es tan de fiar cuando se trata de conocerlo o de utilizarlo. Dado que las fuentes de información son rivales, las falsificaciones también lo son. (...)

Finalmente, su principal contradicción actual es que vigila, infiltra, influye a un partido ausente:aquel al que se atribuye querer subvertir el orden social. Pero ¿dónde se le ve actuar? Es cierto que las condiciones jamás han sido tan gravemente revolucionarias en todas partes, pero sólo los gobiernos lo creen así. La negación ha sido tan perfectamente desposeída de su pensamiento, que desde hace mucho tiempo se halla dispersada. Por ello ya no constituye más que una vaga amenaza aunque muy inquietante; y la vigilancia, a su vez, ha sido privada del mejor campo para su actividad. Esta fuerza de vigilancia y de intervención está dirigida precisamente por las necesidades presentes que llevan las condiciones de su compromiso sobre el

propio terreno de la amenaza para combatirla con anticipación. (...)

La aparición de la dominación espectacular constituye una transformación social tan profunda que ha cambiado radicalmente el arte de gobernar. Esa simplificación que tan rápidamente ha conseguido tales resultados en la práctica, no ha sido aún plenamente comprendida en la teoría. Antiguos prejuicios desmentidos por todas partes, precauciones que se han vuelto inútiles e incluso restos de escrúpulos de otros tiempos, obstaculizan todavía, en el pensamiento de numerosos gobernantes, esta comprensión que toda práctica establece y confirma cada día. No solamente se hace creer a los sujetos que, en lo esencial, aún están en un mundo que se ha hecho desaparecer, sino que los propios gobernantes experimentan a veces la inconsecuencia de creerse en él. Piensan en una parte de lo que han suprimido como si continuara siendo una realidad que debiera seguir presente en sus cálculos. Ese desfase no se prolongará mucho. Quien ha podido hacer tanto sin pena, forzosamente irá más lejos. No hay que creer que puedan mantenerse alrededor del poder real de forma duradera, como un arcaismo, aquellos que no hayan comprendido con suficiente rapidez la plasticidad de las nuevas reglas de su juego y esa bárbara grandeza suya. El destino del espectáculo ciertamente no es acabar en despotismo ilustrado.

Hay que concluir que es inminente e inevitable un relevo en la casta corporativa que administra la dominación, y especialmente dirige la protección de esa dominación. Con toda seguridad, en tal materia la novedad jamás será expuesta en la escena del espectáculo. Sólo aparece como el rayo, que se reconoce por sus consecuencias. Ese relevo que va a concluir decisivamente la obra de los tiempos espectaculares opera de forma discreta aunque implicando conspirativamente a personas ya instaladas en la esfera misma del poder. Selecciona a los que tomarán parte sobre esta premisa principal: que sepan claramente de qué obstáculos se han librado y de lo que son capaces. (...)

De lo espectacular a lo especular. Apostilla a La Sociedad del Espectáculo

Gérard Imbert

I. «*La societé du espectacle*»

*E*n 1967, Guy Debord publicaba su libro «La société du spectacle» en el que, retomando el concepto de alienación, analizaba el espectáculo moderno «no [como] un simple conjunto de imágenes, sino como una relación social entre personas, mediatizada por imágenes». Más allá de la rigidez del aparato conceptual y de los presupuestos ideológicos, derivados de la teoría marxista, con sus toques apocalípticos, partía de la alienación como separación entre el hombre y la producción de su trabajo para aplicar el concepto al mundo de la representación: la separación entre el hombre y lo real, entre la realidad y la imagen, con fórmulas que recordaban a veces las del librito rojo del «Gran Timonel», tan en boga entonces, y llaman la atención, hoy día, por su contundencia: «El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada, que no expresa más, finalmente, que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de ese sueño».

El autor destacaba también el carácter transversal del espectáculo: como una categoría —«un instrumento de unificación»— que atraviesa toda la sociedad, desde la actividad económica hasta la producción simbólica, y funciona como elemento estructurante de la cultura de masas, con su carácter «tautológico »: el que el espectáculo tenga su propia justificación en sí mismo, eliminando cualquier vínculo con la realidad objetiva.

La evolución de la cultura de masas desde entonces confirma este análisis del espectáculo como proceso de autonomización de la representación. El moderno régimen escópico ha impuesto su lógica del espectáculo a la que pocos discursos públicos escapan, donde

impera un voyeurismo mediático que sustituye a menudo al discurso del saber, una lógica del ver por el ver, que la televisión ha llevado hasta su extremo y que la telerrealidad ha consagrado, con su deriva hacia una visibilización a ultranza de la intimidad.

Baudrillard es, sin duda, quién ha llegado más lejos en esta reflexión, ahondando en el corte existente entre el mundo y su representación en términos de «simulacro», concepto que muchos —en particular en el mundo anglosajón, incluyendo los «Cultural Studies»—, han malinterpretado como un subterfugio, como una sustitución de lo real por el simulacro, confundiendo aquí simulación con ilusión, reduciendo así el análisis de Baudrillard a un planteamiento maniqueo de tipo idealista. El error es probablemente el haber considerado como una oposición binaria algo que remite a una instancia tercera, que subsume las dos categorías canónicas de la representación —la realidad y la ficción— para establecer un interregno del orden de lo virtual, de lo no categorizable en términos estancos.

Treinta y siete años después, ¿qué queda del espectáculo? Parodiando a Baudrillard, que se preguntaba: «Después de la orgía, ¿qué?», aludiendo a la era de lo post (postmodernidad, post-68, post-progreso), podríamos decir hoy: Después del espectáculo, ¿qué? ¿Hemos entrado en la era del «desespectáculo», como escribe Raúl Rodríguez (2001), retomando a Vattimo: fin de la historia, declive de lo social, sociedad de la transparencia, lo han llamado otros? O ¿el espectáculo se ha integrado lo suficiente a la representación, se ha incorporado a nuestra weltanchaung, como para disolverse en cuanto categoría? El espectáculo, en la sociedad de la transparencia, se ha hecho invisible, se ha transformado en «segunda naturaleza», o ¿se ha impuesto un espectáculo en segundo grado, un espectáculo del espectáculo con la proliferación de la dimensión paródica de los discursos?

¿Sigue vigente el concepto de alienación o el pastiche es el nuevo instrumento de recuperación, remodificación de los mensajes, e invalidación de sus contenidos ideológicos? La seducción, la fascinación, la atracción fatal hacia objetos anómicos, violentos, no han suplantado la alienación? ¿No se han desplazado los mecanismos de imposición, desde los contenidos hacia las formas, los códigos (narrativos, estéticos)?

II. La lógica espectacular. De la representación teatral a la mostración circense

El primer número de los Cahiers de Médiologie, la revista fundada por Régis Debray en 1996 se titulaba precisamente «La querelle du spectacle» (la polémica en torno al espectáculo). Lo mismo que en la época de los románticos y de «la batalla de Hernani» (la de Victor Hugo), se producía una querella entre Antiguos y Modernos, hoy es entre modernos y postmodernos y se ha desplazado en torno a espectáculo y «desespectaculo».

Para Debray, la «sociedad del espectáculo» ha sido desalojada por la «sociedad del contacto», que «relega la sociedad, con lo que exigía de composición y convención, a un pasado enfático, cuasi monárquico. La democracia del momento: vivir en conexión directa con un universo de acceso directo, 'todo y en el acto', amplio autoservicio sin ceremonia…».

En ese reino de «la presencia inmediata antes que de lo representado», el espectáculo se ha diluido: «De tanto estar cerca de todo, ya no se distingue nada general». En ese imperio de lo próximo, estamos en las antípodas de la distancia teatral. La mostración se sustituye a la demostración, la exhibición es más fuerte que la representación. El deseo de presente, la demanda de realidad, se anteponen a toda distancia reflexiva y, sobre todo, crítica. En el mundo de lo inmediático, la hiperrealidad se impone como nuevo código de representación; más real que lo real: el simulacro (Baudrillard).

Con el paso de un modo de representación fílmico— todavía influido por el modelo teatral —a un modo de representación televisivo— más cerca de una lógica del mostrar —, la distancia entre el espectador y la imagen se reduce y, con ello, la noción misma de representación. Ya no hace falta ser actor, ni artista conformado para

producirse en el espacio televisivo; basta con »ser uno mismo», que está tan de moda; la televisión no sólo ofrece escenario sino que también produce actores, inventa artistas, crea famosos, a veces incluso ex nihilo.

De la fiesta a la feria, así es cómo Bettetini analizaba en La Conversación audiovisual el cambio de la representación teatral a la mostración televisiva. Hay seguramente aquí una vuelta a los orígenes del cine, a la época en que se exhibían las primeras películas en barracas de feria. ¿La mostración de la maldad del mundo en los telediarios, de las monstruosidades del alma humana en los reality shows, no recuerda la de los monstruos al modo circense, zoológico o «antropológico» de principios de siglo? No por nada he titulado mi libro sobre televisión «El zoo visual», que lo mismo podía haber sido, en versión coloquial, «el show visual»…

Esta evolución podría marcar, sino el ocaso, por lo menos una crisis del modelo teatral, matriz del modelo cinematográfico. La transparencia de la imagen estaría en contradicción con la opacidad del texto y la narratividad teatral. Si el teatro es todo convención, mediación del sentido y codificación de la forma gestual, aquí todo es directo, ausencia (por lo menos aparente) de filtros, hipervisibilidad

Ala teatralidad —transformación de lo real en convención representativa— pendiente de la arbitrariedad del signo, sucede la lógica del show: explosión de realidad en estado puro, discurso inarticulado de lo cotidiano, grado cero de narratividad, vivencia pura de los realities: estadio del espejo, previo a la significación, pre-semiótico de alguna manera, posguionizado por el medio, eso es la telerrealidad…

La televisión se limita a menudo a hacer-ver, a dar forma a lo informe, vuelve significante lo insignificante (lo trivial cotidiano), visibiliza lo invisible (lo íntimo, lo secreto, lo tabú), impone la conversación sobre la representación, la exhibición sobre la comunicación, en un acto redundante en el que el espectáculo es principio y fin. Como escribe Darley (2002), refiriéndose al cine de espectáculo de Hollywood: «La astucia del espectáculo consiste en que empieza y acaba con su propio artificio: en cuanto tal, el espectáculo exhibe y, simultáneamente, se exhibe».

III. La evolución de los modelos narrativos

Son muchos los autores, desde el «primer Baudrillard», el de la crítica de la economía política del signo, hasta los Estudios Culturales, pasando por los estudios socio-semióticos italianos (Eco, Bettitini, Casetti, por ejemplo), y las recientes aportaciones españolas (González Requena, Sánchez Biosca, Rodríquez Ferrándiz, Sánchez Noriega, entre otros), los que han analizado el cariz espectacular de la cultura de masas y su incidencia en el discurso mediático. Sin afán de ser exhaustivo, podemos destacar aquí algunas características relevantes que ayudan a entender su evolución reciente:

— el carácter puntual, efímero, del espectáculo moderno, que se desarrolla en un eterno presente (Virilio, 1988), dificultando así la constitución de una memoria colectiva —aunque el 11 de septiembre ha activado una memoria traumática, empapada en las representaciones cinematográficas—, y que está sustituyendo «la experiencia tradicional de tiempo extenso, vinculada a modalidades automotrices de transporte, por experiencias de tiempo intenso, vinculadas a las telecomunicaciones y a la 'inercia doméstica'» (Darley, 2002).

— el imperialismo de la actualidad.

Este presente permanentemente reconducido, es el de la Actualidad, en sus dos vertientes: la visión eufórica que ofrecen —mal que bien— los programas recreativos de la televisión, con su flujo de imágenes y nuevos formatos, discurso sin principio ni fin, como la cotidianidad misma; o la versión disfórica (Greimas, 1982) que procede de los telediarios y reality shows de primera época. Ambas tienen en común su carácter discontinuo y fragmentado.

— su cariz accidental: a la Actualidad está vinculado el cariz accidental del relato moderno, obvio en el cine actual, que combina

tensión dramática (relacionada con los objetos representados y los modos de narrar) con intensidad narrativa, derivada de los modos de ver y de sentir, con la búsqueda constante del impacto en el orden de la recepción. Es seguramente en el cine y en la televisión donde más se aprecian los cambios narrativos que ha traído consigo la evolución de la cultura del espectáculo.

El primero por la tendencia al exceso, a lo accidentado, a lo apocalíptico —escenificando un mundo en que se diluyen las categorías, se difuminan las identidades, ya no se distinguen los valores y se promociona a un héroe negativo—, patente por ejemplo en las grandes producciones de Hollywood. La televisión, en cambio se recrea más en la teatralización dispersa de lo sensible, el espectáculo informal de la intimidad, con una tendencia a la hipervisibilidad que deriva a menudo hacia la deformación, una estética de lo feo, de lo «cutre» (por oposición a lo sublime), una exaltación del hombre común (un antihéroe que ha integrado su «monstruosidad»), cayendo las más de las veces en lo grotesco (Imbert, 2005).

¿Qué hay tras todo ello? Una falta de unidad, de cierre, la de un discurso que se desenvuelve en la linealidad pura, sin profundidad temporal ni distancia reflexiva: el tiempo formal del informar, en total crisis, y que, con el live, el on line, llega a diluir la representación hasta que, como en el cuento de Borges, el mapa acaba recubriendo el territorio y la información el análisis, el comentario (el modelo CNN). Pero también está el tiempo informal de la vivencia, el tiempo del mostrar, en la telerrealidad, del fluir continuo, que expresa como una nostalgia del presente, de un tiempo existencial o social ausente, de una vivencia plena.

Se puede vislumbrar aquí un fantasma de descomposición, un miedo pánico a la desaparición de lo social que responde a la crisis de los grandes relatos (Lyotard) —los macro-discursos—, con una vuelta a lo micro, a los hechos minúsculos, a una micro-sociología del yo. Conductas extremas, deportes de riesgo, cine de terror, gusto por lo monstruoso, lo aberrante, están ahí para, cultivando una «tentación de suicidio» (Imbert, 2004), reactivar la «sensación de vivir»…

¿Fantasma de muerte, tras la «muerte del sujeto»? Fantasma que afecta a la muerte de lo real y se plasma en relatos accidentados, que hacen hincapié en la relatividad de la vida y la fragilidad del mundo (véase la afición del cine a la catástrofe, a lo apocalíptico); pero que remite también a la muerte del relato, que contesta a la crisis de la ficción con una demanda de reconstrucción de realidad: que, al carácter clausurado del relato, prefiere el cariz abierto de la cotidianidad, simulada por el medio en docudramas y series de situación.

Con la telerrealidad, la espectacularidad ya no alcanza sólo a la realidad visible —la de los objetos del mundo— sino que se sumerge en la realidad invisible, la de la intimidad de los sujetos, sustituyendo una actualidad —la de los hechos «objetivos»— por otras: la del cotilleo, del rumor o, simplemente, de una realidad generada por el propio medio, vivificada por el constante juego intertextual (el «efecto Gran Hermano»), que nos conduce a una auto-referencialidad que ya no es únicamente visual, debido al carácter impactante, fascinante, de las imágenes, sino que alcanza ahora al referente, a la realidad construida por/en el medio.

El espectáculo, hoy en día, no está en el mundo, la televisión es el espectáculo. La televisión no refleja el mundo, no reproduce la realidad, sino que genera un doble de la realidad que vale más que el original (Imbert, 2005).

IV. Espectáculo y crisis de lo real

El espectáculo refleja, pues, cada vez menos el espectáculo del mundo y más una crisis de lo real; deja transpirar sus fisuras, que afectan el status del sujeto (crisis del héroe), traducen la primacía de la performance sobre el texto y producen una «desrealización de lo real», con una tendencia a la auto-referencialidad.

1. La crisis del héroe

Se produce aquí una doble crisis: la vinculada a la condición genérica del sujeto y

la del status del héroe, ligada a su condición pública, a su carácter de famoso.

De la primera, dice Stam (2001) que es el resultado de una «desustancialización del sujeto», mediante «una transmutación del ego estable anterior en una construcción fracturada y discursiva modelada por los medios de comunicación y los discursos sociales». El sujeto se realiza por delegación, por identificación a los mitos y héroes mediáticos, pero también por proyectarse en el corazón del dispositivo televisivo en los juegos-concursos y reality shows; siendo el operador de la transformación la prestación visual, con una importancia especial de la prestación oral y de la espectacularización de la persona.

Pero también se da un cambio de atributos del héroe, con una evolución del perfil del famoso: si, en el cine, ya se había producido una crisis del héroe positivo, la ruptura se acentúa en la televisión, con la aparición de temas, universos referenciales, que reflejan casos anómicos, y cuyos protagonistas son héroes negativos, «monstruos» de la naturaleza humana, tal y como aparecen en los reality shows de primera generación.

El protagonismo está vinculado a la ruptura del orden. Por otra parte, evoluciona el concepto mismo de famosidad: de algo «currado» a algo que surge «espontáneamente» en la tele y está menos relacionado con una idea de valor, de conquista, de persecución de un fin ideal, y más con la idea de azar, de adaptación al medio. Se acabaron los tiempos en los que el héroe heredaba su condición de famoso (aristocracia) o la sacaba de su pertenencia a una casta (jet-set, mundo artístico), aunque también está el fenómeno de los «hijos de»…

Los nuevos héroes del día proceden de los medios mismos: los medios no reflejan sino que producen la famosidad. Ala idea de patrimonio (de saber/poder acumulado), sucede la de performatividad, que surge de la prestación mediática: el héroe es cualquiera erigido en famosos por/en el medio. Se produce así una secularización de los roles, que trae consigo una crisis de valor: la fama no se deriva de la conquista del objeto de valor sino que está cada vez más ligada a valores negativos, que consagran a un héroe malo: quien peor habla del otro, comete acciones reprensibles que le dan notoriedad. ¿Crisis de la virtud? ¿Atracción por lo morboso? Más allá de los valores axiológicos (bueno vs malo), está la fascinación que ejercen las estrategias de conquista de la notoriedad: la capacidad de convencer ligada a la seducción, el desparpajo —una forma de amoralidad—. Crisis de la verdad, al fin y al cabo, porque lo que importa es menos lo que se dice sobre la realidad (en forma de representación, reflexión) que la realidad misma, lo que transcurre en tiempo real; con esto, se tambalea el referente y la relación de veridicción con él.

2. Primacía de la *performance* sobre el texto

El héroe del día es el hombre común; no el que se distingue por el nacimiento, el rango, el trabajo acumulado o dotes especiales sino por su capacidad especular: en un acto hiperredundante, la de «ser sí mismo» y reflejar a los demás, permitiendo identificaciones (positivas y negativas). El medio es el que lo revela a sí mismo y a los demás mediante la mostración, incluso en acciones íntimas e insignificantes; y lo hace en forma a la vez «natural» (mito de la transparencia) y lúdica, jugando a ser sí mismo, hasta llegar a serlo realmente. Ahí está «la paradoja del comediante» (Diderot) que, hasta los más manipuladores, se lo creen…

La acción —y el actor— prevalecen sobre el texto (el contenido y su formalización). ¿En qué medida esos héroes de lo cotidiano —del fluir diario, del tiempo intrascendente— no reflejan una crisis del mérito propio? Aquí todo vale, con tal de que sea vivencia, tanto la acción positiva (gloriosa) como la negativa (lo infame): la fama ya no corresponde a un modelo de calidad, a un ideal de felicidad, ¡el nuevo famoso es infame, pero no por ello menos adulado!

Es la santificación del instante, en detrimento del «oficio» (la experiencia, la permanencia en el mercado público), en detrimento de la «prueba»; aunque este último

aspecto sí está presente en los concursos artísticos, pero como algo hipervisible, un espectáculo que se justifica por sí solo, en el que la representación (la performance pública) es cotidianizada, integrada al quehacer diario.

Héroes de pacotilla frente a antihéroes, los de los programas de cotilleo, que son su propia representación y «viven del cuento»; que, a veces, se limitan a denegar (lo que son/no son), en una representación redundante de lo que presumiblemente aparentan ser. Fuera del espectáculo de sí mismo, no son nada.

El antimodelo por excelencia deniega todo lo que se esfuerza en construir el modelo educativo (esfuerzo, ideales, metas en la vida); él es lo que quiere ser, no hay distancia modal entre lo que aparenta y lo que ambiciona: es a sus anchas, sin conciencia del (de lo) otro. El objetivo es un bienestar inmediato (sin mediación, ni social ni moral), un estar totalizante y totalitario, dentro de una cultura de lo efímero, sin programas narrativos ni objetos de valor: en una ecuación narcisista, él es todo, su medio y su propio fin, y de ello vive...

3. La «desrealización de lo real»

Hay en la lógica del espectáculo una pérdida de la finalidad, del «sentido» de la historia (la Historia con mayúscula y la historia como relato). «Los medios han suplantado a todos los fines en busca del Fin», escribe al respecto Rodríquez Ferrándiz (2001). La omnivisibilidad mediática —el «mostrarlo todo»— diluye polos (emisor/receptor) e instancias (principio y fin) como términos marcados del proceso comunicativo. «En cada momento, se nos ofrece la máxima verosimilitud en la más inmediata simultaneidad».

Es la lógica del show: un espectáculo que se recrea en sí mismo —la exhibición— más allá del fin histórico, hasta llegar a una forma de desrealización. La hiperrealidad televisiva es de ese orden: auto-referencial (la televisión va creando sus universos referenciales sobre la marcha, a menudo desde la nada, como ocurre en los realities); consagra la victoria de lo insignificante sobre la significación (el proceso significante), con una realidad que no está orientada, como más, posguionizada; afirma la centralidad del medio, en detrimento de los contenidos (el medio es el que otorga suerte, maldición o perdón —el que otorga vida— con la coartada de la votación); sacraliza la figura del espectador elevado a categoría de auto-narrador en juegos-concursos, programas de realidad, talk shows y reality shows, hasta producir un corte con la realidad exterior.

Podríamos aplicar a la televisión de la intimidad algunas características propias del discurso postmoderno que Stam (2001) recoge así, entre otros rasgos: «La desreferencialización de lo real, mediante la cual se pone entre paréntesis el referente lingüístico (Saussure), se sustituye la historia psicoanalítica real del paciente por una historia imaginaria (Lacan), donde «no existe el 'fuerade-texto'» (Derrida) y donde no existe historia alguna sin «textualización previa» (Jameson) o «entramado» (emplotment) retórico (Hayden White).»

El cotilleo no hace más que añadir a ese alejamiento de lo real, consagra un universo de referencias internas, propias de una cultura del medio, un mundo cerrado que se autonomiza de la realidad, de lo verdadero, donde los personajes se retro-alimentan mutuamente mediante el rumor, las conjeturas, en un efecto de rebote.

La tendencia a lo barroco, con sus derivas hacia el exceso, la saturación, no hace sino acentuar esta redundancia, lo mismo que la reflexividad (la televisión habla de sí misma), o la reescritura de lo mismo (los formatos contenedores y la serialización), que hacen del discurso televisivo una especie de palimpsesto formal, un permanente reescribir a partir de los mismos géneros.

Por fin, la inclinación, cada día más acentuada, hacia el pastiche como juego con la forma («ejercicio de estilo» a lo Queneau), o el zaping como modo lúdico de reescritura, remata esa negación de lo real y relativización de la verdad y conduce a una crisis de credibilidad de los modelos (narrativos y referenciales): si el modelo ya no impera, valen todas las copias y sirve cualquier imitación…

«La ilusión del fin» (a modo de final inconcluso)

Ilusión del fin, como escribe Baudrillard (1993): «Hay que hacerse a la idea de que ya no hay fin, de que ya no habrá fin, de que la propia historia se ha vuelto interminable». ¿Asistimos a la decadencia del espectáculo, de la narración cerrada, que cede ante una realidad reinventada, la telerrealidad, en la que se opera el paso del hombre espectador al hombre explorador de lo real? Pero, ¿Ha desaparecido el espectáculo o se ha desplazado, de la exploración de la realidad objetiva, visible (realidad del mundo, del otro) a la realidad subjetiva (el yo, la intimidad), o invisible (lo monstruoso, lo siniestro, lo tabú: la muerte, el horror)?

Ante la falta de perspectiva, el espectáculo se ha incorporado —hasta diluirse como tal — a lo cotidiano: es un espectáculo en segundo grado —espectáculo del espectáculo— con un incremento de la dimensión paródica de los discursos, una inflación de sus formas y un vaciamiento de sus contenidos. Del espectáculo a lo espectral (Guillaume, 1994), al doble de la realidad, a su fantasma, no hay más que un trecho, que franqueamos continuamente, sólo con asomarnos al show televisivo.

¿Qué mejor remedio, para proteger lo real de su degradación, que duplicarlo, proyectarlo en espectáculo —doble de la realidad, parodia, imitación—, que compite con la realidad objetiva, mapa imaginario que se superpone al territorio real?